HERRMANN HIRSCHBACH

DER KRITIKER UND KÜNSTLER

Ein Beitrag

zur Geschichte des Schumannkreises

und der musikalischen Kritik in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts

von

ROBERT PESSENLEHNER

MCMXXXII

KOMMISSIONSVERLAG

GUSTAV BOSSE VERLAG · REGENSBURG

Moritz Bauer

in Dankbarkeit

Vorwort

Robert Schumanns „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker" sind längst zur wichtigsten Quelle der Musikkultur des Vormärz geworden. Jeder Musiker und gebildete Musikfreund blättert in den Aufsätzen, denen an Vielseitigkeit des Inhalts, an Bildhaftigkeit der Anschauungsweise und an Lebhaftigkeit der Betrachtungsweise seither nichts mehr zur Seite gestellt werden kann. Weshalb sie geschrieben und wo sie zuerst veröffentlicht wurden, darüber berichtet nur ein kurzes Vorwort, in welchem Schumann ein Weniges über die Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik", seiner bedeutendsten literarischen Tat, erzählt. Ihm schien es freilich überflüssig, darauf besonders hinzuweisen; auch hatte er gute Gründe, seine eigenen Beiträge, Kritiken, Fantasien und Aphorismen aus dem Zusammenhang der Zeitschrift zu lösen und als selbständige Schöpfungen für sich sprechen zu lassen, sind sie doch ein wesentlicher Bestandteil seines künstlerischen Wirkens, das erst aus dem Dualismus: kompositorisches u n d schriftstellerisches Schaffen heraus voll verstanden und gewürdigt werden kann. Ein ungeheures Streben nach Erkenntnis beherrscht sein Leben; keine Beobachtung, keine Erfahrung gleitet spurlos an ihm vorüber. Ein faustisches Ringen durchzieht sein Leben, gibt ihm Richtung in einer Zeit der Richtungslosigkeit und Kraft in einer Zeit der Schwäche, die sich in der Musik weniger in der Qualität der ernsten Werke als vielmehr in einem bedenklichen Verfall des allgemeinen Kunstgeschmackes äußert.

Robert Schumann steht inmitten einer Zeit, die wie geschaffen schien, seine doppelte Begabung zur reichen Entfaltung zu bringen. Wie sie sich in seinen kompositorischen Arbeiten auswirkt, ist schon Gegenstand verschiedener Untersuchungen geworden. Wie sie sich aber musikliterarisch entwickelt und gestaltet, ist selbst von den Biographen nur kurz gestreift worden. Gewiß wurde bisweilen auf den Zusammenhang seines schriftstellerischen Schaffens mit dem kompositorischen hingewiesen — am schönsten durch Franz Liszt, der ihm in vielem verwandt ist; aber die Beziehungen, die sich von seinen Aufsätzen aus zur Redaktionsführung und weiter zurück bis zur Gründung seiner Zeitschrift erstrecken, harren noch immer einer eindringlichen Untersuchung. Dabei ist die im Jahre 1834 erfolgte Gründung der „Neuen Zeitschrift für

Musik" wohl das bedeutsamste musikalische Ereignis nach dem Tode Schuberts, ein Ereignis, das nur von einer in älteren Anschauungen befangenen Geschichtsschreibung, die das Kapitel „Fachzeitschriften" überhaupt nicht kennt, übergangen werden konnte. Auch die bisherige Methode, Robert Schumann in die Gefolgschaft E. T. A. Hoffmanns und K. M. von Webers zu bringen, bedarf einer Revision, da sie eine Einigung des Willens zur schriftstellerischen Tätigkeit vollzieht ohne die ganz anders gearteten Voraussetzungen bei den drei Meistern zu berücksichtigen.

Robert Schumann ist in erster Linie Reformator der Musikzeitschriften, Reorganisator und Begründer einer neuen Auffassung über die künstlerische Sendung des periodischen Kunstschrifttums, und dann erst Schriftsteller, Dichter „und Poet dazu". Das eine ist so sehr bedingt durch das andere, daß das bloße Betrachten der „Gesammelten Schriften" den Überblick über sein ganzes Wirken trübt. Wohl aber enthalten seine gesammelten Aufsätze eine Fülle von Einzelheiten, die einen Rückschluß auf die Ausgangsstellung, auf sein spezielles Wirken als Redakteur ohne weiteres zulassen. Woher sonst die Fülle längst vergessener Namen, die Kritiken über längst verschollene Werke? Woher das scheinbare Durcheinander der Beiträge, die, bei der Herausgabe nochmals sorgsam redigiert, nun einen Weg durch die Zeit von 1834—1844 repräsentieren in einer Einheitlichkeit der Darstellung, die sich nirgends mehr wiederholt. Hierin allein wird schon der Unterschied ersichtlich, der das Lebenswerk Robert Schumanns von dem anderer Meister deutlich trennt; hierin liegen aber auch die Schwierigkeiten, die einer umfassenden Beschreibung seines Lebens entgegenstehen: der Komponist, der Schriftsteller, der Redakteur, der Organisator, und obendrein noch zehn Jahre deutscher Musikkultur! Erst eine umfangreiche Untersuchung der letzteren wird manche überraschende Wendung im Leben und Wirken Schumanns aufklären und begründen.

Die Fülle der hereinstürmenden Fragen verwirkt es, auch nur einen Teil des umfangreichen literarischen Wirkens Schumanns zum Thema einer Spezialstudie zu wählen. Solange die Musikzeitschriften der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihrer historischen Würdigung ermangeln, solange wird die Bedeutung der Gründung der Neuen Zeitschrift für Musik nicht voll erkannt werden. Solange der unmittelbare Freundeskreis Robert Schumanns noch unerforscht bleibt, solange wird die immense Wechselwirkung zwischen Schumann und seinen Freunden nicht aufgehellt werden können. Schließlich gibt es in den „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker" noch Namen, die Schumann mit Worten höchster Begeisterung in die Welt einführte, von denen aber schon die folgende Zeit kaum etwas wußte.

Einer dieser Unbekannten, der gleichwohl mit Ausdrücken höchsten Lobes von Schumann bedacht wurde, ist Herrmann Hirschbach. Ihm gilt die vorliegende Arbeit, die zunächst die Diskrepanz zwischen Schumanns frühem Enthusiasmus und den späteren Mißerfolgen Hirschbachs zu untersuchen hatte. Als weitere Aufgabe stand bevor, Hirschbachs Tätigkeit als Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift für Musik" zu erforschen und schließlich sein „Musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst" einzubeziehen, jene merkwürdige, nur zwei Bände umfassende Zeitschrift, die sich als einziges Dokument seines Schaffens in allen größeren deutschen Bibliotheken erhalten hat. Der Gewinn der Untersuchung ergab sich von selbst: die Einzelheiten der Beziehungen zu R. Schumann verdichteten sich bis zur Abfassung einer kurzen Lebensbeschreibung, in welcher die aufgefundenen Briefe Hirschbachs als Ergänzung zu den schon bekannten Briefen Schumanns zum Abdruck gelangen konnten. Die Aufrollung des Zeitschriftenproblems gestattete, das gesamte periodische Kunstschrifttum der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer entwicklungsmäßigen Darstellung auszubreiten. In den einzelnen Teilen und in allem, was Hirschbach selbst betrifft, kommt der Anteil zur Geltung, den Schumann in der Geschichte der Musik zu erhalten hat. Robert Schumann ist der Zentralpunkt der vorliegenden Arbeit; all seine Freunde und Mitarbeiter gruppieren sich um ihn, und am Rande steht mit ihrem guten und bösen Streben die ganze Zeit, die er in seiner Zeitschrift wie im Brennpunkt festhält. Er allein ist der Geist, der in die Zukunft schauen durfte, er allein das Genie, das hundert Jahre der Entwicklung der Musikzeitschriften vorwegnahm; erst sein ideelles Wollen gab dem Zeitschriftenwesen künstlerischen Zweck und Sinn und tiefere Bedeutung. —

Für die Abfassung des biographischen Teils der Arbeit sowie für manche andere wertvolle Hinweise schulde ich Martin Kreisig, dem Nestor der Schumannforschung, tiefen Dank. Nur wer sich eingehend mit der Zeit Schumanns beschäftigt, weiß zu würdigen, welch' unschätzbare Verdienste sich M. Kreisig durch die mit zahlreichen Anmerkungen versehene Neuausgabe der „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker" von R. Schumann erworben hat. Im Überblick über die Musikzeitschriften sowie in der Betrachtung der redaktionellen Tätigkeit R. Schumanns und H. Hirschbachs folge ich der Terminologie, die Arnold Schering in seiner Schrift: „Aus der Geschichte der musikali-

schen Kritik in Deutschland" aufgestellt hat. Scherings grundsätzliche Teilung der kritischen Arbeit in Werk-, Aufführungs- und Organisationskritik erwies sich für meine Untersuchung als besonders glücklich und erfolgreich. —

Ein grausames Geschick verwehrt es mir, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Univ.-Professor Dr. Moritz Bauer den Dank für die Anregung zu dieser Arbeit und für die liebevolle Unterstützung, die sie im Entstehen durch seine Anteilnahme fand, noch aussprechen zu dürfen. Selbst das monatelang gehütete Geheimnis der Widmung, das endlich enthüllt werden und Zeugnis sein sollte für das Gefühl der Dankesschuld, das ja jeder seiner engeren Schüler im Herzen hegt, kam durch eine Verkettung unglückseliger Umstände um Tage, nein, um einige Stunden zu spät...

Ihm stand Robert Schumann stets besonders nahe. Und fürwahr, läßt sich nicht eine Verbindung herstellen zwischen der Urkraft der schriftstellerischen Betätigung Schumanns: dem reinen Glauben an die Kunst und dem Glauben, der meinen verewigten Lehrer den Weg zu seiner vornehmlich der kunstwissenschaftlichen Lehrtätigkeit gewidmeten Lebensarbeit führte, und dem er in den an mich gerichteten Worten einst Ausdruck gab:

„Diesen echten Glauben durch nun 23 Jahre auf meine Schüler übertragen zu haben, soll mein Auftakt zum ewigen Leben sein, und auf meinen Grabstein soll man schreiben: Treu im Glauben. Denn, lieber Freund, es ist nicht der Intellekt, nicht einmal der philologische Instinkt, es ist der Enthusiasmus, allerdings der kritische, der unserem Fache die Berechtigung gibt." —

Meine Schrift tritt dank gütigem Entgegenkommen des Gustav Bosse-Verlages, welcher mit der Fortsetzung der „Schumannschen Zeitung" zugleich die Tradition derselben aufrechtzuerhalten bereit ist, in die Welt. Der Inhalt ruft die Erinnerung wach an das traurige Schicksal eines hochstrebenden Künstlers. Bevor die Arbeit nun endgültig erscheint, hat das Schicksal erneut eingegriffen in die nach menschlicher Voraussicht natürliche Ordnung des Lebens...

Neapel, Ostern 1933. Robert Pessenlehner.

Inhalt

I **Lebensumstände.**

Erster Abschnitt 1812—1848.

Umwelt (1); Jugendzeit (4); Bekanntschaft mit Robert Schumann, die ersten Aufsätze für die Neue Zeitschrift für Musik (9); Briefwechsel mit R. Schumann (11); Das erste Konzert (26); Übersiedlung nach Leipzig, Mitarbeiter der Neuen Zeitschrift für Musik (47); Gründung des Musikalisch-kritischen Repertoriums aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst (56); A. F. Schindler als Mitarbeiter des Repertoriums (58); Die Briefe F. H. Truhns (68); Der zweite Jahrgang des Repertoriums (77); Redakteur der ersten deutschen Schachzeitung (81).

Zweiter Abschnitt 1848—1888.

Freischaffender Künstler (85); Verhandlungen mit den Verlegern (88); Die Kompositionen (96); Existenznöte, Börsenschriftsteller, Buch: „Der Geist der Spekulation" (99); Wieder Mitarbeiter der Neuen Zeitschrift für Musik (99); Buch: „Katechismus des Börsengeschäfts, des Fonds- und Aktienhandels" (101); Das „Lehrbuch des Schachspiels" (101); Letzte Jahre (104).

II **Beiträge für die Neue Zeitschrift für Musik.**

Die Mitarbeiter der Zeitschrift (114).

Die Aufsätze: Über Beethoven als Kontrapunktist (121); Klaviersonate und Streichquartett (122); Beethovens 9. Sinfonie (124); Wozu komponiert man ein Instrumentaltonstück? (139); Gedanken über die deutsche Oper (141); Über Preisaufgaben (142); Über Beethovens letzte Streichquartette (145); Skizzen (150); Antiphiliströses (151); Künstlerleben (152); Die Instrumental-Kompositionen der letzten 10 Jahre (154); Baustücke zu einer Vorrede der Geschichte der Musik (156); Federzeichnungen (157); Beethoven in Paris (159); Die neueren deutschen Musikschulen (160); Moderne deutsche Musikzustände (163); Überblick (165); Die Beethoven'schen Ouvertüren (166); Städtebilder (168); Mehrstimmige Gesänge (169); Hektor Berlioz (172); Zur Geschichte des Quartetts (173); Über Operntexte (175); Der Deutsche und der Franzose (178); Gedenkblatt zum 26. März (179); Komponist und Virtuose (179); Die Beethovensche große Messe (180); Musikalische Kritik (183); Über musikalische Lehranstalten (185); Über den Einfluß des Geistes des Zeitalters und des Charakters der Nation auf die musikalischen Kompositionen (185); Die Einweihungsfeier von Bachs Denkmal zu Leipzig (186); Konzert des Herrn Julius Becker (186); Über den vermeintlichen Verfall der Musik (186); Altes und Neues (187); Luigi Cherubini (188); Zur Geschichte der Musik (189); Die fünf Altersaufsätze (190).

Rückblick (191).

III **Repertorium.**

Vorbemerkung (195).

1. Freie Aufsätze (198):
Größere Aufsätze: Musikzustände der Gegenwart (199); Dem Verdienste seine Krone! (205); Aphorisme über Veralten (205); Aus dem Tagebuche eines Künstlers (206); Aphorismen (206); Ein Frühlingsblatt (208); Leipziger Musikzustände (208); Der Komponist (210); Keine Novitäten — kein Repertorium (210).
Kleinere Aufsätze und hervorgehobene Besprechungen: Aus einem Briefe an einen Musikalienhändler (210); Franz Brendels Vorlesungen über Geschichte der Musik (211); Marx, Kompositionslehre (212); Berlioz, die Moderne Instrumentation und Orchestration (212).
Die Vierteljahrsübersichten (213).
2. Werkkritik (215);
Gesamt-Register der in beiden Jahrgängen erwähnten Komponisten (218); Bemerkungen zum Register und zur Kritik (249); Tanzmusik (262); Salonmusik (265); Das Sololied (270); Das Chorlied (Männerchor) (274); Die großen Formen und der Einfluß Schumanns (276).
3. Journalschau (Berichte über andere Fachzeitschriften) (283); (Leipziger) Allgemeine Musikalische Zeitung (285); Allgemeine Wiener Musikzeitung (289); Caecilia (307); Blätter für Musik und Literatur (313); Signale für die musikalische Welt (320); Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten (328); Euterpe (333); Berliner Musikalische Zeitung (337); Kurze Bemerkungen über sonstige Fachzeitschriften, Hinweise auf Tagesblätter (342); Neue Zeitschrift für Musik (349).
4. Erweiterungen (Leistungskritik, Korrespondenzen und Notizen) (357).
Nachwort: Überblick über die Musikzeitschriften der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der Neuen Zeitschrift für Musik und des Repertoriums (367).

IV **Das Kompositorische Schaffen.**
Verzeichnis der Werke (397).
Darstellung der Werke. Aufgabe und Ziel der Forschung, Begrenzung und Begründung (404).
Kammermusik (409); Op. 1, Quartett Nr. 1, E Moll (412); Op. 37, Quartett Nr. 9, F Moll (421).
Ouvertüren und Schauspielmusiken; die Orchesterfantasie (428); Ouvertüre und sämtliche Musik zu „Hamlet" (429); Festouvertüre (435); Ouvertüre Nr. 2 (436); Die übrigen Ouvertüren und die Orchesterfantasie (440).
Sinfonien (443); Sinfonie Nr. 2 „Lebenskämpfe" (444); Sinfonie Nr. 3 „Erinnerungen an die Alpen" (453); Sinfonie Nr. 9, Fis Moll (455).
Anhang: I Über Beethovens letzte Streichquartette (461).
II Rückblick auf das verflossene Jahr (469).
Literaturverzeichnis.
Abkürzungen.

I

Lebensumstände

„. . . Eine große Erscheinung ist diese Woche an mir vorüber gegangen; Du wirst den Namen in der Zeitschrift gelesen haben: Hirschbach. Er hat viel Faustisches, Schwarzkünstlerisches. Vorgestern machten wir Quartette von ihm, im Satz mangelhaft, in der Erfindung, im Streben das Ungeheuerste, was mir bis jetzt vorgekommen. In der Richtung einige Ähnlichkeit mit mir — Seelenzustände. Doch ist er viel leidenschaftlicher, tragischer als ich . . ."

Vielleicht gestatten diese, einem vertraulichen Briefe an Klara Wieck entnommenen Worte einen noch besseren Einblick in die Gedankenwelt Schumanns als seine zur selben Zeit veröffentlichte erste Kritik über Hirschbachsche Werke. Denn in der Neuen Zeitschrift für Musik galt es nur, den neugewonnenen jungen Mitarbeiter, der schon durch zwei polemisch gefärbte Beiträge Aufsehen erregt hatte, auch als Tonsetzer in die Öffentlichkeit einzuführen. Und fürwahr, Schriftsteller und Komponist, ernstes Streben in der Kunst, sind das nicht die besonderen Bedingtheiten, die auch das Leben und Wollen Schumanns formten? Die Grundharmonie seines Wesens war es, die Schumann zum neidlosen Propheten der Zukunft bestimmte: es ist der Glaube an „das geheime Bündnis verwandter Geister"; die Neue Zeitschrift für Musik stellt an sich ja nur die äußere Verwirklichung der künstlerischen Verwandtschaftsidee dar. Aber viele mit seinem eigenen Streben übereinstimmende Mitarbeiter hatte Schumann in seiner vierjährigen Tätigkeit an der Zeitschrift noch nicht gefunden. Umso freudiger begrüßt er nunmehr den neuen Mitkämpfer, in dem er viele seiner eigenen Züge wiederfindet, der aber auch spezifisch Persönliches an sich trägt und dadurch ihm und der Zeitschrift neue Anregung bietet.

Schumanns Wertschätzung und die der Nachwelt durch die N.Z.f.M. erhaltenen Aufsätze geben die unmittelbare Veranlas-

sung, das Leben und Schaffen Hirschbachs zu erforschen und kritisch zu beleuchten. Die Gegenwart weiß nichts mehr von dieser Erscheinung des Vormärz. Ja, als Hirschbach vor nicht viel mehr als 40 Jahren noch unter den Lebenden weilte, war sein Name längst verblaßt. Ein grausames Geschick ließ ihn die wenigen Jahre, während welcher er im Brennpunkt künstlerischen Kampfes stand, um Jahrzehnte überleben, Jahrzehnte der Einsamkeit, des Abseitsstehens, Jahrzehnte einer neuen Kunst, die er vorbereiten half und die ihn gleichwohl abstieß.

Freilich, mit diesem Lebensgeschick steht Hirschbach in seiner Zeit nicht allein. Die kurze Frist der äußeren Lebensverbundenheit, wie sie Chopin, Mendelssohn und Schumann nur vergönnt war, findet wahrhaft tragische Parallelen bei einer Reihe anderer Künstler, die sich um Schumann gruppieren. Auch sie besaßen jene merkwürdige Doppelbegabung, konnten aber die Unbestimmtheit ihres Wollens nie überwinden. Ich denke hier an jene näheren und entfernteren Mitarbeiter der N.Z.f.M., die einerseits durch ihre aufrichtige künstlerische Entschlossenheit, durch ihre Kompromißlosigkeit der Gesinnung in einer gesinnungsschwachen Welt den Anschluß an einen bürgerlichen Broterwerb verloren, denen andrerseits auch der Journalismus mit seiner versteckten Ängstlichkeit, seiner verhüllten Freigeisterei nicht die Fundierung ihrer Existenz ermöglichte. Das Jahr 1848 stellte Manchen vor unabwendbare Entscheidungen; je unausgeglichener die Charaktere, desto mehr bedeutete die Macht des Zufalls. A. Becher wird 1849 in Wien standrechtlich erschossen; sein musikalisches Vermächtnis zeigt, wie Ed. Hanslick nachweist, wenig revolutionäre Gesinnung. Wie R. Wagner, so muß auch Th. Hagen aus Dresden fliehen. Ein anderer Mitarbeiter der N.Z.f.M., A. Bürck, teilt Schumanns Schicksal: 1862 erlöst ihn in der Heilanstalt Coldiz der Tod aus langjähriger geistiger Umnachtung. E. Ortlepp, mehr Schriftsteller als Musiker, sinkt in seinen äußeren Lebensumständen immer tiefer; der Herausgeber einer hundertbändigen Shakespeare-Übersetzung ertrinkt während eines Gewitters im Straßengraben, den er als heimatloser Bettler zum Schlafen aufsucht. Den Schriftsteller und Musikschriftsteller R. W. Griepenkerl bringt eine nicht eingelöste Wechsel-Verbindlichkeit ins Zuchthaus; ausgestoßen von der Welt, gerät er in namenloses Elend, aus dem ihn 1868 der Tod befreit.

Schicksalsverbunden mit all diesen Männern ist auch Herrmann Hirschbach. Wohl überdauert sein Leben zeitlich das aller Angeführten. Wird die Lebenstragik Hirschbachs aber nicht dadurch noch ver-

stärkt, daß er neben der Last eines mühseligen Broterwerbs in allen möglichen Berufen die Undankbarkeit der Welt und ihr schnelles Vergessen täglich aufs Neue erleben mußte?

Diese Schuld ist bisher von der Nachwelt nicht wieder gutgemacht, ja sogar bis zur fast völligen Auslöschung seines Namens weitergeführt worden. Während sich die wissenschaftliche Forschung bei kleinen Meistern früherer Jahrhunderte aufhält, liebt sie es, in Bezug auf das 19. Jahrhundert immer wieder die glanzvollen Namen zu beleuchten, die kleineren Erscheinungen jedoch zu umgehen und auszuschalten. Auch gestatten die sorgfältig geführten fürstlichen Archive die Eruierung von Einzelheiten aus dem Leben manches kleineren Meisters früherer Jahrhunderte, was bei einem noch vor 50 Jahren lebenden Künstler nicht mehr möglich ist. Denn die öffentlichen wie privaten Institute und Organisationen, die im 19. Jahrhundert an die Stelle früherer Archive treten, sind von dem Vorwurf der Vernachlässigung und der Einseitigkeit nicht freizusprechen. Schließlich ist das Schicksal Hirschbachs typisch für viele seiner Zeitgenossen, deren Erforschung durch den Mangel an überlieferten Quellen erschwert ist.

So besitzen die Archive, die städtischen[1]) und sonstigen musikhistorischen Sammlungen Leipzigs,[2]) des langjährigen Aufenthaltsortes Hirschbachs, keinerlei Nachrichten über ihn. Unbegreiflicherweise besitzt auch sein Hauptverleger, der heutige Verlag Kistner & Siegel nicht einmal mehr die Stammexemplare der gedruckten Werke;[3]) den Gipfel willkürlichen Verhaltens stellen aber die „Sachverständigen" dar, die den handschriftlichen Nachlaß Hirschbachs für wertlos erklärten, sodaß außer von neun an Hirschbach gerichteten Briefen wohl alle Manuskripte und Schriften der Vernichtung anheimgefallen sind.[4])

---

1) Schreiben des „Stadtgeschichtlichen Museums im alten Rathaus" (Leipzigs) vom 8.11.1929: „Leider vermag ich [der Direktor] Ihnen über Hirschbach nichts nachzuweisen... auch das städtische Archiv besitzt keinerlei Dokumente".

2) In den Beständen der Musikbibliothek Peters fehlen die Werke Hirschbachs (Schreiben vom 16.6.1927); der Verlag Breitkopf & Haertel unterhielt zu ihm keine Beziehungen (Schreiben des Breitkopf & Haertelschen Archivs vom 28.3.1930).

3) Während der Verlag Bote & Bock, Berlin, noch ein Stammexemplar von Hirschbachs op. 1 besitzt (Schreiben vom 3.12.1927), schreibt Kistner & Siegel, „daß im Archiv unserer Firma weder Exemplare, noch Handschriften, noch irgend etwas über Hirschbach zu finden sind. Das Archiv unserer Firma ist erst... 1870 angelegt worden" (27.3.1929).

4) Schreiben des Amtsgerichtsdirektors Dr. Laue, Kötzschenbroda,

Muß nun unter diesen gegebenen Voraussetzungen schon die Schilderung der Lebensumstände Hirschbachs unvollständig bleiben, so ist es ferner nicht zu umgehen, daß auch sein künstlerisches Vermächtnis nur lückenhaft vorgelegt werden kann. Als verhängnisvoll hat dabei weniger die Tatsache der Unvollständigkeit zu gelten, als vielmehr der Umstand, daß es sich um eine aufgezwungene Auswahl handelt, die vielleicht erst später durch einen glücklichen Fund vervollständigt werden kann. Nur das musikliterarische Schaffen, und damit allerdings die historisch wichtigste Betätigung Hirschbachs zur Zeit seines Freundschaftsverhältnisses mit Robert Schumann, kann geschlossen dargeboten werden. In der schriftstellerischen Tätigkeit liegt gleichzeitig ein weiterer Grund für die Schwierigkeit, Forschungsmaterial über Hirschbach zu erlangen. Denn durch seine Tätigkeit als erbarmungsloser Kritiker zog er sich die Gehässigkeit und Abneigung aller Kunstkreise derart zu, daß er in den einschlägigen Lexiken entweder ganz verschwiegen[5]) oder nur in ironischer Weise behandelt wird.[6]) —

Herrmann[7]) Hirschbach wurde am 29. Februar 1812 zu Berlin geboren. Nachrichten über seine Jugendzeit, sein Elternhaus, wie auch über die Familienzugehörigkeit sind nur spärlich vorhanden, die Spuren seiner Vorfahren enden bei den Eltern; konfessionelle wie politische Momente spielen schon in der Namensführung „Hirschbach" eine Rolle. Denn erst seit der Geburt seines Sohnes Herrmann, vermutlich des einzigen Kindes, das der Ehe des Handelsmannes Samuel Hirsch (geb. 1779 in Berlin) und dessen Ehefrau Zore (Sara), geborenen Moses Aron (geb. 1785 in Stolpe)

---

vom 20.2.1930: „Auf Ihr ... Schreiben ... teile ich Ihnen ... mit, daß mein Vater allerdings eine Anzahl Noten und Briefe aus dem Nachlasse des Herrn H. H. erhalten hat. Soweit ich mich auf die Angelegenheit besinne, wurden die Sachen von Sachverständigen geprüft und in der Hauptsache für fast wertlos erklärt bis auf einige, wohl 5 Briefe von R. Schumann, die einer Sammlung überwiesen wurden. Welche Sammlung dies war, weiß ich nicht mehr. Weitere neun Briefe hat mein Vater aus mir unbekanntem Grunde aufgehoben ... Sonst ist nichts mehr vorhanden. Was aus den Noten und den sonst etwa vorhanden gewesenen Briefen geworden ist, ist mir unbekannt."

[5]) z. B. F. S. Gaßner, Universallexikon der Tonkunst.

[6]) z. B. E. Bernsdorf, Neues Lexikon der Tonkunst: „... Von seinen Kompositionen kennen wir Streichquartette und eine Sinfonie, die wir trocken, starr und unerquicklich nennen müssen und die auch fast keine Verbreitung gefunden haben. Augenblicklich beschäftigt er sich mehr mit Börsenspekulationen als mit der Kunst."

[7]) Die Schreibweise „Herrmann" stellt einen Archaismus dar, an dem Hirschbach stets festhielt.

entsproß, führte der Vater nach „der Liste der im Jahre 1812 angenommenen Familiennamen" den neuen Namen „Hirschbach".[8]) Zusammenhänge mit der ursprünglichen Familie Hirsch sind nicht mehr zu ermitteln; es handelt sich anscheinend um einen isolierten Zweig dieser Familie, denn außer Samuel nahm nur ein Alexander Hirsch (geb. um 1772) den neuen Namen an. Es liegt nahe, in dem beruflich als „Rentier" bezeichneten Alexander einen älteren Bruder Samuels zu vermuten; auf die engen verwandtschaftlichen Beziehungen weist schon die Tatsache hin, daß Alexander stets im Haushalt Samuels lebte und nach dessen Tode (13.1.1847) in der Wohnung Herrmanns verblieb.

Dieses dürftige Familienbild ergibt für die Jugendjahre Herrmanns folgende Situation: eine kleine, ganz auf sich gestellte Familie israelitischer Konfession lebt in der durch die Befreiungskriege mächtig aufgerüttelten Stadt Berlin still für sich. Der Wiederaufstieg der Stadt in der Nachkriegszeit, von dem u. a. Varnhagen von Ense berichtet,[9]) der neu erworbene Wohlstand gab dem Vater Herrmanns, der nach einer glaubwürdigen Version Möbelhändler gewesen ist, wohl Gelegenheit, ausreichend für seine in einfachen Verhältnissen lebende Familie zu sorgen und vielleicht manchen Spargroschen zurückzulegen, der später seinem Sohne zu Gute kommen sollte. Die wirtschaftlichen Verhältnisse gestatteten weiterhin, Herrmann einer umfassenden Bildung teilhaftig werden zu lassen. Auch die musikalische Veranlagung scheint von den Eltern bald erkannt worden zu sein; nach seiner eigenen Aussage[10]) erhielt er früh Unterricht auf der Violine, der, eifrig gefördert, ihn in jungen Jahren in die Lage versetzte, im Orchester mitzuspielen und so die Werke der Meister der Tonkunst, vor allem aber die von ihm über alles gestellten Sinfonien Beethovens gründlich kennen zu lernen. Die Spezialisierung der praktischen Musikausübung auf die Violine, die weitere Betätigung im Orchester mit gleichzeitigem, bewußten Außerachtlassen des rein virtuosen Moments ist wohl von einschneidender Bedeutung für die weitere Entwicklung Herrmanns gewesen. Für das Hauptinstrument seiner Zeit, das Klavier, zeigte er weniger Interesse; jedoch erwarb er sich auch darin einige Fertigkeit.

---

[8]) Schreiben des Gesamtarchivs der deutschen Juden, Berlin, vom 20.3.1928; die Geburtsdaten sind ferner bestätigt und ergänzt durch eine Mitteilung des Polizeipräsidiums Berlin (23.3.1928).

[9]) Denkwürdigkeiten; zitiert nach Reißmanns „Mendelssohn", 15.

[10]) bei Erler, „R. Schumanns Leben" I 157.

Eine systematische Förderung des Musikstudiums lag allerdings noch in weiter Ferne. Auf Wunsch des Vaters mußte der Vierzehnjährige eine weite Reise unternehmen, um den Kaufmannsberuf zu erlernen. „Jedoch wurde ich als total dazu unbrauchbar bald wieder zurückgeschickt. Ich konnte weiter nichts als musizieren und dichten", äußerte er sich in späten Jahren über seine Jugendzeit.[11]) Nach diesem fehlgeschlagenen Versuch setzte Hirschbach die inzwischen begonnenen Gymnasialstudien fort. Von seinen künstlerischen Zielen wurde er noch einmal abgelenkt, als er, wieder auf elterlichen Wunsch, die Universität zu Berlin bezog, um sich dem Studium der Medizin zu widmen. Am 24. Oktober 1832 wurde er immatrikuliert.[12])

Für den zwanzigjährigen Medizinstudenten beginnt nunmehr eine Zeit des Schwankens: Brotstudium, Brotberuf auf der einen, künstlerische Neigungen, die mehr und mehr hervortretende kompositorische Veranlagung auf der anderen Seite; Zukunftsträumereien, die Wirklichkeit der bisher verlebten Jugendjahre, die Einfachheit und Abgeschlossenheit des Elternhauses, der Mangel an Freundesumgang; dazu kommt ein gewiß früh sich äußerndes scheues Wesen, das ihm bis ins hohe Alter eigen blieb.

Die konfessionelle Gebundenheit tut ein Übriges; in Herrmann selbst scheint allerdings die religiöse Überzeugung früh geschwunden zu sein und ohne positiven Ersatz sich in allgemeines Freidenkertum gewandelt zu haben. Das staatliche Leben verlangte aber die Zugehörigkeit zu einer Konfession; diesen formalen Gründen trug Hirschbach wahrscheinlich Rechnung durch seinen Übertritt zur evangelisch-lutherischen Konfession. Der Zeitpunkt des Übertritts ist nicht glaubhaft zu belegen, wie auch eine endgültige Klärung dieser Angelegenheit, wie wir noch sehen werden, heute nicht mehr möglich ist.

Die konfessionelle Überzeugung ist eine innere Angelegenheit des Menschen; bei den Angehörigen der jüdischen Konfession pflegt aber die Allgemeinheit stets die Rassenverschiedenheit, die auch durch einen Religionswechsel nicht überbrückt zu werden vermag, zu betonen. Die Musikgeschichte kennt genug Erscheinungen, bei denen man nachzuweisen suchte, daß sich Rassen-Spezifika in den Werken jüdischer Komponisten finden ließen.[13])

---

[11]) N.Z.f.M. 1887, 83. Bd. 423; (die Reise führte ihn auf längere Zeit nach Königsberg; vgl. Rep. II 330).

[12]) Auskunft des Sekretariats der Universität Berlin vom 2.4.1928.

[13]) Siehe zu diesem Thema die Ausführungen bei R. Werner, „F. Mendelssohn-Bartholdy als Kirchenmusiker", 128.

Die Befehdung G. Mahlers ist nur ein Beispiel aus jüngerer Zeit, „in der die Rassenfrage oft weniger als Mittel zur Erkenntnis denn als Mittel zum Zweck gestellt und aus ihrer Heranziehung leicht eine Fülle von Mißverständnissen abgeleitet wird".[14]) Von dieser Voraussetzung ausgehend, versucht K. Holl in der künstlerischen Erscheinung F. Gernsheims Charakteristika für dessen jüdische Abstammung aufzufinden. Die Parallele zwischen Hirschbach und Gernsheim liegt dabei näher als diejenige zwischen ersterem und Mendelssohn; ich glaube aber nicht, daß es möglich ist, die Grundlinien der Persönlichkeit auch nur bei zweien dieser Künstler auf Rasseneigentümlichkeiten zurückzuführen. Die leichter objektiv zu beurteilenden kleineren Meister vermögen zu dieser Erkenntnis mehr beizutragen als hervorragende Meister, deren künstlerisches Werk von vornherein aus der Persönlichkeit heraus gewertet wird. Mendelssohn steht aber Hirschbach diametral gegenüber: im Werk und im persönlichen Wesen sind kaum größere Gegensätze denkbar. Mendelssohn mag in anderer Weise auf Hirschbach eingewirkt haben; ich vermute, daß es dessen Aufstieg und Erfolge in Berlin gewesen sind, die in Hirschbach den Gedanken verstärkten, sich ausschließlich der Musik zu widmen. In diesem Falle mag das Beispiel des glücklichen Stammesgenossen anregend gewirkt haben.

Ein äußerer Anlaß, der die letzte, zugleich auch die tiefste Ursache für die endgültige Zuwendung Hirschbachs zur Musik darstellt, läßt sich unschwer nachweisen: die Aufführung der Neunten Sinfonie Beethovens durch die Berliner Singakademie am 17. Oktober 1836. Das Bekanntwerden mit Beethovens Sinfonien, das einen R. Wagner „endlich auch leidenschaftlich zur Musik" bestimmte,[15]) übte ja auf die ganze junge Generation großen Einfluß. Durch die Mitwirkung im Orchester, das bei dieser Gelegenheit ausnahmsweise nicht von der philharmonischen Gesellschaft, sondern von der Opernhauskapelle, dem Berufsorchester Berlins, gebildet war,[16]) hatte Hirschbach die damals so seltene Gelegenheit, das Werk in allen Einzelheiten kennen zu lernen.[17]) Der mächtige Eindruck, den dasselbe in ihm hinterließ, war bestimmend für sein ferneres Leben.

Am 7. November 1836 erfolgte die Exmatrikulation nach einem Studium von 7 Semestern, in denen Hirschbach nur medizinische

---

[14]) K. Holl, „Fr. Gernsheim", 95.
[15]) „Eine Mitteilung an meine Freunde", Ges. Schr. IV 252.
[16]) M. Blumner, „Geschichte der Singakademie zu Berlin", 104.
[17]) Erler, a.a.O. I 157.

Vorlesungen belegt hatte. Freilich bedeutete dies zunächst nur die Lösung vom Zwang des Brotstudiums und die Konzentrierung auf künstlerische Studien, die er wohl schon während der Universitätszeit begonnen hatte. Sein sonstiger Wissens- und Bildungsdrang erstreckte sich auf viele Zweige des geistigen Lebens. Wenn ihm später in einer Kritik über seine Kompositionen „vielseitige Bildung, wie man [sie] bei der Kaste sonst nicht findet", nachgerühmt wurde, so war der Grund dazu schon in frühen Jahren gelegt. „Er ist mit der Geschichte vertraut, er kennt die Dichter aller Länder, die Kämpfe der Gegenwart in verschiedenen Beziehungen sind ihm nicht fremd geblieben", schreibt Schumann, der Verfasser dieser Kritik,[18]) und entwirft das Bild eines allseitig gebildeten Musikers, wie es damals immerhin nicht alltäglich war. Demselben Bericht entnehmen wir die einzige erhaltene Äußerung über den musikalischen Studiengang Hirschbachs: „Das Glück aber einer frühzeitigen richtigen Leitung scheint unser Kunstjünger nicht genossen zu haben". Freilich schiebt Schumann einzelne unausgeglichene Stellen, „denen jeder Musiker die noch unausgebildete Hand anmerkt", auf die Tatsache zurück, daß Hirschbach erst verhältnismäßig spät mit theoretischen und kompositorischen Studien begonnen habe. Wie vorsichtig diese Äußerung Schumanns aufzunehmen ist, wird klar aus dem Vergleiche Hirschbachs mit Berlioz, in dessen Kompositionen „man Ähnlichem, und nur noch öfter, begegnet".[19])

Als Hirschbachs alleiniger Lehrer in Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition, kurz in allem Handwerklichen der musikalischen Kunst gilt J. B. H. Birnbach (1793—1879), der Verfasser des „Vollkommenen Kapellmeisters". Birnbach war immerhin ein namhafter Pädagoge; unter seinen Schülern begegnen wir S. W. Dehn, v. Hertzberg, F. Kücken, O. Nicolai, F. Vogel und anderen. Ob Hirschbach zur Zeit seiner Studien mit den genannten, ihm ziemlich gleichaltrigen Schülern Birnbachs in näheren Verkehr getreten ist, ist nicht überliefert. Seine späteren Urteile, hauptsächlich über Kücken und Nicolai, gestatten keinen sicheren Rückschluß; die Strenge der Kritik erscheint an keiner Stelle durch freundschaftliche Gefühle gehemmt, auch erwähnt Hirschbach nirgends das Bestehen solcher Beziehungen.

Als Ergebnis der relativ kurzen Studien sind die 1836—1837 komponierten Kammermusikwerke anzusehen, und zwar drei Quartette, ein Quintett und eine ziemlich zur selben Zeit ver-

[18]) Kreisig II 74.
[19]) Kreisig I 344.

faßte Ouverture zu Hamlet. Bis zur Mitte des Jahres 1838 erhöhte sich die Zahl der Quartette auf vier, zur Ouverture traten noch eine Sonate für Klavier, eine in allen Sätzen fertiggestellte und eine halbfertige Sinfonie.

Zunächst bezeugten diese Werke, voran die zuerst komponierten Streichquartette, nur den Abschluß der Studien und die eventuelle Befähigung Hirschbachs, als Künstler zur Welt zu sprechen. Empfand er selbst auch, durchaus Eigenes, Persönlichstes in seinen Werken niedergelegt zu haben, so galt es nunmehr, vor die Öffentlichkeit zu treten und sich und seinem Werke Geltung zu verschaffen. Doch der Weg zur Öffentlichkeit ist durch tausend Hindernisse versperrt: zumal in jener Zeit, in der die soziale Umschichtung des Musikerstandes die persönliche Unsicherheit eines künstlerischen Brotberufes nur noch verstärkte. Dem bildungsbewußten Musiker war die Welt des Orchesterspielers zu klein geworden. Die angestrengte Tätigkeit im Berufsorchester bot so wenig Gelegenheit zum Aufstieg, wie die lose Vereinigung eines Dilettantenorchesters. Daneben wurde in jener Zeit gerade das kompositorische Hauptgebiet des jungen Hirschbach, die Kammermusik, stark vernachlässigt. Auf welche Weise konnte der 25-Jährige den Weg zur Kunstöffentlichkeit finden? Und noch dazu in Berlin, wo die musikalischen Verhältnisse, wie auch Mendelssohn des öfteren bezeugt,[20]) besonders schwierig lagen? Bei aller kunstwilligen Einstellung war nicht zu verkennen, daß die Musik in ihren Mauern nicht recht gedieh. „Daß Berlin mit Neid nicht nur auf Leipzig, sondern auch auf andere Provinzstädte blicken mußte, hat seinen Grund nicht in dem Fehlen der geeigneten Kräfte, sondern in dem spezifischen Berliner Geiste, der sie an der Entfaltung hemmt", sagt A. Weißmann nach eingehenden Untersuchungen über die besonderen Bedingungen Berlins.[21])

Die Notwendigkeit, aus finanziellen Gründen sich beruflich zu betätigen, scheint für Hirschbach in den 30er Jahren noch nicht vorgelegen zu haben. Er lebte, kompositorischen Arbeiten hingegeben, bei seinen Eltern (Berlin, Heilige Geiststraße 11, seit 1838 Neue Friedrichstraße 29), als Beethoven zum zweitenmal bestimmend in sein Leben eingriff:

Beethovens Neunte Sinfonie
Eine Ansicht von H. Hirschbach

[20]) F. Hiller, „F. Mendelssohn, Briefe und Erinnerungen", 107 ff.
[21]) A. Weißmann, „Berlin als Musikstadt", 202.

lautete der Titel einer Aufsatzreihe in der N.Z.f.M., deren erster Teil am 17. Juli 1838 zur Veröffentlichung gelangte.[22])

Mit dieser musikschriftstellerischen Tat beginnt der wichtigste Abschnitt im Leben Hirschbachs, nämlich die mehrjährige Mitarbeit an der N.Z.f.M., die ihn in die unmittelbare Nähe R. Schumanns brachte. Zusammen mit der sich daran schließenden zweijährigen Tätigkeit als Redakteur einer eigenen Zeitschrift begrenzen die Jahre 1838—1846 auch die musikhistorisch bedeutungsvollste Zeit aus dem Leben Hirschbachs: die Zugehörigkeit zum Freundeskreise Schumanns, die sich auch in einem wertvollen Briefwechsel dokumentiert, die Versuche, durch schriftstellerische Tätigkeit das eigene kompositorische Schaffen wirkungsvoll zu unterstützen, die Bemühungen, durch eine eigene Zeitschrift dem Musikjournalismus eine bestimmte Richtung zu geben und endlich das durch den Aufsatz über die Neunte Sinfonie inaugurierte aktive Eingreifen in den Kampf um das Verständnis der letzten Werke Beethovens.[23])

Für die Erklärung des tatsächlichen Verlaufes der Veröffentlichung der ersten Aufsätze Hirschbachs in der N.Z.f.M., in welcher der Beitrag über die Neunte Sinfonie erst an dritter Stelle zum Abdruck gelangte, kommt der Anbahnung der Bekanntschaft mit Schumann große Bedeutung zu. Glücklicherweise hat sich Hirschbach in späteren Jahren selbst dazu geäußert:[24])

„... Der alte Fink[25]) in seiner Allgemeinen Musik-Zeitung behandelte die Sinfonie gewissermaßen als unverständliches Monstrum. Mir, der ich als junger Mensch alle diese Sachen im Orchester mitgegeigt hatte, mußte das sehr seltsam vorkommen. Ich überwand also meinen Widerwillen gegen musikalische Schriftstellerei und verfaßte eine trockene

---

22) Um Wiederholungen zu vermeiden, werden die Angaben zur Auffindung der hier genannten Aufsätze Hirschbachs unterlassen. Sie finden sich in dem die Beiträge Hirschbachs für die N.Z.f.M. speziell behandelnden II. Kapitel.

23) Diese vielfache Bedeutung Hirschbachs hat bisher in der Musikliteratur nur wenig Beachtung gefunden. Selbst die Schumann-Literatur bietet nur wenig Anhaltspunkte: mit Jansen („Davidsbündler"), Wasielewski („Schumanniana"), Erler („R. Schumanns Leben") und den zahlreichen wertvollen Anmerkungen, die Kreisig (Ges. Schr. Schumanns) über Hirschbach beibringt, sind die umfangreicheren Hinweise erschöpft, da die übrige Literatur den näheren Mitarbeitern Schumanns nur wenig Raum gewährt und sich meist mit der bloßen Namensnennung begnügt. In Kastner-Frimmels Beethoven-Bibliographie (Anhang zum Thematischen Verzeichnis der Werke Beethovens) werden die Aufsätze Hirschbachs bisher nicht angeführt.

24) Erler, a.a.O. I 157.

25) G. W. Fink, langjähriger Redakteur der L.A.M.Z.

Analyse des wesentlich, ja streng auf Themaentwicklung fußenden Werkes, welche ich von Berlin aus an Fink sandte. Indeß derselbe roch den Braten und hütete sich wohl, den Artikel zum Abdruck zu bringen. So blieb mir denn, nachdem ich mir einmal die Mühe gegeben, nichts übrig, als den Aufsatz an Schumann zu senden, dessen Zeitung einen viel frischeren Ton anschlug. Dadurch wurde die Bekanntschaft mit Schumann eingeleitet, von dem man in Berlin, wo ich damals lebte, blutwenig wußte."

Über die Verhandlungen Hirschbachs mit G. W. Fink ist nichts zu ermitteln. Jedenfalls aber bezeugt der erwähnte Brief, daß Hirschbach ein eifriger Leser der L.A.M.Z. gewesen sein muß. Gleichzeitig erhalten wir auch Auskunft über die Wirkung der N.Z.f.M., die im Jahre 1838 auf ein vierjähriges Bestehen zurückblicken konnte. Es ist durchaus möglich — und Hirschbachs Äußerung scheint dies zu bestätigen —, daß die N.Z.f.M. lange Jahre als „Parteiblatt", die L.A.M.Z. daneben aber als das „Zentralblatt" für Musik und musikalische Interessen angesehen wurde.

Nach dem abschlägigen Bescheid Finks wandte sich also Hirschbach an Schumann:[26])

„Wertgeschätzter Herr!

Anbei nimmt sich der Unterzeichnete die Freiheit, Ihnen zwei Aufsätze zur beliebigen Benutzung für Ihre musikalische Zeitung zu präsentieren. Sollten Sie dieselben aber, ihres Inhaltes oder der Unbekanntheit ihres Verfassers wegen, zur Aufnahme in dieselbe nicht geeignet halten, so wird höflichst um deren Rücksendung an dieserhalb beigefügte Adresse gebeten.

Mit der vollkommendsten Hochachtung
Ihr ergebenster
Herrmann Hirschbach.

Berlin, d. 3. Juni 1838. wohnhaft neue Friedrichstraße 29."

Unwillkürlich drängt sich ein Vergleich mit dem Briefe Schumanns an G. W. Fink vom Jahre 1831 auf, in dem Schumann seine Rezension über Chopins Variationen op. 2 zur Veröffentlichung in der L.A.M.Z. anbot.[27]) Die Situation ist in beiden Fällen die gleiche, freilich klingt Hirschbachs Schreiben, seinem verschlossenen Wesen entsprechend, erheblich trockener als Schumanns bereitwillig entgegenkommendes Anerbieten.

Die beiden Aufsätze, die Hirschbach seinem Schreiben beifügte, waren „Beethovens Neunte Sinfonie" und „Klaviersonate und

---

[26]) D.M.S. Berlin, Sch. VII 974.
[27]) Jugendbriefe, 154.

Streichquartett".[28]) Beide nehmen Stellung zu den Werken Beethovens; der erstere entsprang wohl der Absicht, der besonderen Vertrautheit mit der Neunten Sinfonie bestimmtesten Ausdruck zu geben in einer Zeit, in der für das Verständnis dieser Sinfonie noch viel zu tun übrig blieb. Rein persönliche Ansichten vermittelt der zweite Aufsatz, der sich mit einer Gegenüberstellung von Beethovens Streichquartetten und Klaviersonaten befaßt, allerdings nur, um einen Ausblick auf die Zukunft zu erlangen.

Ein Mitarbeiter, der eigene und neue Ansichten zu vertreten hatte, konnte der N.Z.f.M. in jener Zeit nur gelegen kommen. Obwohl Schumann selbst nie freie Aufsätze für seine Zeitschrift lieferte,[29]) war er, wie seine umfangreiche Korrespondenz hinreichend belegt, stets auf der Suche nach Mitarbeitern, die ihm solche Aufsätze liefern konnten. Erstaunlich schnell erfolgte denn auch seine Antwort,[30]) in der er sogleich auf die beiden Aufsätze Bezug nahm, die Annahme des größeren (über die Neunte Sinfonie) zwar abschlug, jedoch Hirschbach zu weiteren „Mitteilungen, am liebsten in kleineren Aufsätzen", aufforderte; dem anderen Aufsatze stimmte er „mit Vergnügen" zu. Mit der Ablehnung des größeren Aufsatzes verband Schumann zugleich seine persönliche Stellungnahme zur „Neunten": „Was ist, ist nicht zu ändern, und die Neunte Sinfonie bleibt trotzdem unserer Ansicht nach das wichtigste Werk der neueren Instrumentalmusik." Damit wandte er sich gegen die Beweisführung Hirschbachs, daß diese Sinfonie nicht, wie so viele zu jener Zeit behaupteten, das Ende der Instrumentalmusik überhaupt, sondern den Beginn einer neuen, „charakteristischen" Zeit darstelle, die in der „Neunten" nur angedeutet sei. Freilich übertreibt Hirschbach in seinen Ausführungen die Möglichkeit der Anknüpfung neuer Instrumentalwerke an die Neunte Sinfonie. Was ihn aber in eine Parallele zu Schumann bringt, ist die Verknüpfung der schriftstellerischen Tätigkeit mit seinen eigenen künstlerischen Absichten. So ist es auch zu verstehen, daß Schumann mit seltener Sicherheit diesen Punkt erkannte: „Das Neue und Strenge Ihrer Ansicht hat ganz unseren Beifall, noch mehr aber das, daß Sie etwas von der Zukunft erwarten. Unterstützen Sie uns in letzterem Sinne".

Die freundliche Ermunterung hatte zur Folge, daß Hirschbach

---

[28]) Jansen, 502 gibt irrtümlich den Aufsatz „Über Beethoven als Kontrapunktist" an.

[29]) Gelegentliche kurze Artikel zur Eröffnung von Jahrgängen fallen nicht in diese Rubrik.

[30]) Zwei Tage nach dem Schreiben Hirschbachs; Jansen, 121.

in einem nicht mehr auffindbaren Briefe [31]) seine künstlerischen Ziele darlegte, womit er so mächtig Schumanns eigenstes Empfinden berührte, daß dieser ihm alsbald mitteilte:[32])

„Sie haben mir aus der Seele gesprochen, fast in jedem einzelnen Worte. Ihre ferneren Beiträge sollen mir willkommen sein. Schon längst hatte auch ich im Sinne, gegen gewisse Theorien zu Felde zu ziehen, im Grunde gegen alle. Wie Sie aber, möchte ich es lieber gleich praktisch zeigen; d. h. ich schreibe nur gezwungen Buchstaben, und am liebsten gleich Sonaten und Sinfonien".

Im gleichen Briefe äußerte Schumann den Wunsch, Hirschbachs Kompositionen kennen zu lernen: „Ihre Ansichten spannen mich freilich sehr hoch, und Sie haben viel zu geben!" Damit verlangte Schumann nichts anderes als eine Bestätigung der geäußerten Ansichten durch die Werke, er sprach damit also die höchste Forderung an einen Kritiker aus: durch eigenes Schaffen die Berechtigung zur Kritik nachzuweisen. Schumanns Brief enthielt außerdem die Nachricht, daß er den „letzteingeschickten", also den dritten Aufsatz Hirschbachs „mit großer Freude gelesen und gleich zum Druck gegeben" habe. Dieser erschien nun am 15. Juni 1838 mit dem Titel: „Über Beethoven als Kontrapunktist".

Die endgültige Veröffentlichung der ersten drei Aufsätze, die nunmehr in umgekehrter Reihenfolge ihres Entstehens vor sich ging, gibt uns einen kleinen Einblick in die Redakteurtätigkeit Schumanns; der schließlich zuerst gedruckte Aufsatz wandte sich nämlich gegen die L.A.M.Z., die sonderbare Behauptungen eines Herrn von Miltitz enthielt,[33]) und gegen das Schillingsche Universallexikon der Tonkunst. Schumanns Eifer in der Bekämpfung der L.A.M.Z. war nach vier Jahren also keineswegs erlahmt. Aber auch für Hirschbach selbst ist es charakteristisch, daß sein erstes Auftreten als Schriftsteller schließlich mit einem Artikel polemischen Inhaltes verknüpft war.

Der Aufforderung Schumanns, Kompositionen zu übersenden, kam Hirschbach sofort nach. Er schrieb dazu:[34])

---

[31]) Er befand sich D.M.S. Berlin, Sch. VII 977, ist jedoch nicht vorhanden. Kreisig schreibt mir darüber: „Beim Einheften scheint R. Schumann gerade auch einige der Hirschbachbriefe übersehen zu haben, es fanden sich einige nicht an der im Schumann-Verzeichnis angegebenen Stelle" (25.2.1928).

[32]) am 13. Juni 1838 (Jansen, 123).

[33]) L.A.M.Z. 1838, 40. Jg. 300; der Artikel lautet: „Anfrage, Beethoven betreffend".

[34]) D.M.S. Berlin, Sch. VII 986.

„Geehrtester Herr!

Es war mir sehr erfreulich, aus Ihrem Schreiben zu ersehen, daß wir hinsichtlich unserer Kunst vielleicht dieselben Grundsätze haben. Wie Sie, bin auch ich ein Feind alles unentschiedenen Schwankens und überzeugt, daß Ihre Zeitung durch ferneren fortwährenden Verein von Gründlichkeit und kühner Ansicht den Sieg erringen wird, vorzüglich, wenn eine kräftige, entsprechende Tat sie unterstützt.

Das Hauptstreben der neueren Musik ist Charakteristik; nur müssen wir uns hüten, andere, als wahrhaft poetische Seelenzustände, zum Vorwurf unserer Kompositionen zu machen und zugleich auch niemals vergessen, daß nur eine echt meisterlich kombinierte Leistung ihre Zeit überdauert. In allen Fächern unserer Kunst ist noch Unendliches zu leisten. Eine Vereinigung von Glucks erschütternder Dramatik und Beethovens Kombination müßte eine herrliche große Oper geben. Die Bach-Händelsche Richtung des Oratoriums ist auch nicht so sehr lobenswert; eine Fortsetzung von Haydns Schöpfung als verlorenes Paradies, der Fall der ersten Menschen, Kains Tat, babylonischer Turmbau (symbolisch) und Sündflut umfassend, würde vielleicht ein Oratorium geben, wie wir es noch nicht besitzen! Was meine Ansicht von einer noch poetischeren Richtung der Sinfonie betrifft, so verständigen wir uns vielleicht darüber, wenn ich meine zweite (einsätzig und gleichsam meine Biographie enthaltend) fertig habe.

Meine Meinung von Quartett und Sonate kennen Sie und vermögen Sie aus beiliegenden 6 Kompositionen (3 Quartette für Streichinstrumente, 1 Quintett desgl., 1 Klaviersonate und 1 Ouvertüre) noch besser ersehen. Nur bitte ich mit einigem Glauben daranzugehen, und sich anfänglich nicht abschrecken zu lassen; es wird hoffentlich dann alles sehr klar werden. Nehmen Sie die Streichsachen der Vorrede gemäß durch. Die Sonate (außer der Ouvertüre auch alles andere) schildert selbsterlebte Zustände und strebt darnach, strengste Charakteristik und Kombination zu vereinen; sie ist daher durchaus nicht eigentliches Klavierstück, ebenso wenig, wie ich eigentlicher Klavierspieler.

Noch einiges Allgemeine! Klausen mache ich höchstens im Scherzo; im ersten und letzten Satze und in dem echten langsamen Satze nie; oft habe ich auch keine Wiederholungen im (wenn ich es bei mir so nennen darf) zweiten Teile. Wollen Sie sich an Einzelnes besonders halten, so nehme ich Ihre Aufmerksamkeit vorzüglich in Anspruch für das Finale des Quintetts, für das Adagio der Sonate, für den ersten Satz des D Dur Quartetts, (den ich aber bis zu Ende durchzusehen und dem ersten Satze der Beethovenschen Pastoralsinfonie gegenübergehalten wünschte) und für die reiche Stimmführung besonders im Adagio des B Dur Quartetts. In diesem letzteren, das gleichsam wie ein Lied, nur überströmende Gefühle (Melodien) geben soll, habe ich versucht, die hier weniger vorkommende imitatorische etc. Arbeit durch reichsten einfachen Kontrapunkt zu ersetzen.

Im Allgemeinen habe ich unter anderem das Scherzo zu erweitern und vielleicht noch zu etwas mächtigerem als bisher zu machen gestrebt. Sollten Sie wünschen und die Gelegenheit haben, die Streichsachen mal exekutieren zu hören, wozu aber, besonders wegen der Schwierigkeiten der ersten Violine, Vorübung nötig ist, (es findet sich manche Passage darin, die die Geiger interessieren wird, z. B. pag. 6 des B Dur und

pag. 12 des D Dur Quartetts), so stehen Ihnen die ausgeschriebenen Stimmen zu Gebot, besonders, da ich gegen Ende nächster Woche eine kleine Vergnügungsreise nach und durch Ihre Stadt zu machen gedenke, weswegen eine Rücksendung der Partituren nicht nötig ist.[35]) Auf Ihre persönliche Bekanntschaft mich von Herzen freuend (wobei ich Ihnen annoch eine Sinfonie präsentieren werde) und um eine ganz unverhohlen ausgesprochene Meinung über meine Kompositionsrichtung bittend, habe ich die Ehre mich zu unterzeichnen

Ihr ergebenster

Herrmann Hirschbach

Berlin, 18.6.1838. neue Friedrichstraße 29."

Es wäre müßig, die in diesem Schreiben vorhandenen historischen Unzulänglichkeiten sowie die selbstbewußten Äußerungen kritisch zu beleuchten und die Persönlichkeit Hirschbachs mit Attributen wie „töricht, anmaßend" etc. zu belegen.[36]) Die Verbindung jugendlichen Überschwanges mit einem etwas trockenen Stil läßt manche Bemerkung Hirschbachs härter und überheblicher erscheinen als sie zweifellos gemeint war. Eine Loslösung aus dem jeweiligen Zusammenhange ergibt gerade bei Hirschbach entstellte, meist übertriebene Äußerungen, die nicht in der Absicht ihres Schöpfers lagen. Jean Paul-Schumannsche Überschwänglichkeit schätzte Hirschbach sehr; die wiederholten eigenen Versuche in dieser Richtung gediehen jedoch nur selten zur nötigen Leichtigkeit und Fantasiefülle. Die lebendige Bildhaftig-

---

[35]) Diese vorsichtige Bemäntelung der gespannten Erwartung, Schumann kennen zu lernen, ist charakteristisch für Hirschbach; als Gegenstück, das Schumanns schnell erwachtes Interesse bezeugt, sei hier eine Stelle aus einem Briefe wiedergegeben, den Schumann nach Erhalt des ersten Briefes Hirschbachs seiner in Berlin weilenden Freundin H. Voigt sandte: „Sodann schrieb vor einigen Tagen ein junger Komponist namens Herrmann Hirschbach an mich: es interessiert mich sehr, was er geschickt, er scheint eine besonders eigne Natur. Vielleicht können Sie über diesen etwas Genaueres erfahren?" (Jansen, 122). J. Gensel sagt in seiner Schrift „Schumanns Briefwechsel mit H. Voigt" nichts darüber. Die Antwort dürfte, da D.M.S. Berlin, Sch. auch nichts enthält, wohl mündlich erteilt worden sein.

[36]) Wie es z. B. Th. W. Werner unternimmt, wenn er sagt: „Zu dem Adagio Stellung zu nehmen, war der Zeit der 30er und 40er Jahre noch nicht geglückt; das spiegelt sich in dem Streit wieder, den ein Herr „O" aus Hamburg mit dem sich ziemlich töricht benehmenden Berliner Komponisten H. Hirschbach über die 9. Sinfonie zu führen hat" (Z.f.MW. 2. Jg. 1919/20, 371 ff.); „O" ist, wie Jansen, 137, bestätigt, G. D. Otten, geb. 1806, Begründer des Hamburger Musikvereins und der Abonnementskonzerte, in denen Bülow, Brahms u. a. Künstler mitwirkten.

keit, das gleichnishafte Umherschweifen blieb Hirschbach versagt, meist lähmte die Nüchternheit seiner Betrachtungsweise den Flug der Gedanken. So bleibt als Stilkriterium: inhaltlicher Überschwang in trocken-nüchternem Gewande.

Der Brief ist in mehrfacher Beziehung bemerkungswert. „Poetische Seelenzustände" als Kompositionsvorwurf bedeuteten in gewisser Hinsicht die Wiedergabe Schumannscher Gedanken über neue Musik; die kühne Formulierung: „das Hauptstreben der neueren Musik ist Charakteristik", mußte auf Schumann ebenso stark wirken wie die Sicherheit, mit der die sonstigen Pläne und Ansichten, z. B. über Oratorien und Sinfonien erörtert wurden.

Da zu Schumanns gewohnter Tätigkeit in jenen Tagen die sorgsame Vorbereitung seiner Wiener Reise hinzutrat, die Durchsicht der übersandten Werke auch längere Zeit beanspruchte, dürfte die Antwort wohl mündlich erteilt worden sein. In der Zeitschrift erschien unterdessen am 29. Juni der schon dem ersten Briefe beigefügte Aufsatz „Klaviersonate und Streichquartett".

Schumanns bisheriger Eindruck verstärkte sich, als Hirschbach nunmehr anfangs Juli in Leipzig eintraf. Was er bei einer früheren Gelegenheit geäußert:[37]) „Wie es mir aber oft geschieht, daß ich bei Erfassung eines neuen Geistes weder Maß noch Ziel kenne in meiner Freude", traf nun wieder ein. Er fühlte das große Streben Hirschbachs und war ohne weiteres bereit, sich dessen klar ausgesprochenen Gedanken über die Musik der Zukunft anzuschließen. Schumann mochte — wenigstens vorübergehend — in Hirschbach die Erfüllung all seiner dunklen Vorstellungen über eine neue Richtung in der Musik erblickt haben; auch die vielen Gemeinsamkeiten des künstlerischen Wollens erregten ihn. Über den großen Eindruck, den Schumann insgesamt erhielt, berichtete er in dem schon erwähnten Brief an Klara,[38]) aber auch direkt an Hirschbach:[39]) „Sie müßten mich als Komponist kennen, um zu wissen, wie nahe wir zusammen gehen, wie ich alle Ihre Sphären, obwohl mit leiserem Flügel, berührt schon vor längerer Zeit". Während Schumann sich beeilte, solches dem noch in Leipzig weilenden Hirschbach schriftlich mitzuteilen, enthalten dessen Äußerungen nichts dergleichen. So übersandte Hirschbach drei Tage vor dieser Nachricht einen neuen Beitrag für die Zeitschrift mit den kurzen Worten:[40])

---

[37]) Brief an A. Henselt vom 17.8.1837; Jansen, 89.
[38]) Das Einleitungszitat dieses Kapitels (Jugendbriefe, 288; 13. Juli 1838).
[39]) Jansen, 125, vom 13. Juli 1838.
[40]) D.M.S. Berlin, Sch. VII 1010.

„Wenn es Euer Wohlgeboren genehm, so lassen Sie gegenwärtigen Bullenbeißer in Ihrer Zeitung los. Wo nicht, zerreißen Sie den Aufsatz.

Auf Wiedersehn

Hirschbach
Hotel de Saxe.

à propos! Kennen Sie vielleicht den Herrn Konzertmeister David genauer? In dem Falle zeigen Sie ihm doch mal, wenn's füglich angeht, die Primostimme meiner Quartette und Quintette; sie wird ihn interessieren oder auffallen.

10. Juli, Dienstag."

Zwei Tage darauf sandte Hirschbach den Aufsatz über die Neunte Sinfonie nochmals an Schumann:[41])

„Euer Wohlgeboren

teile ich einliegend den Aufsatz über die Beethoven-Sinfonie noch mal mit, zur Ansicht oder zum Gebrauch nach Belieben, und bin ich bereit, falls Sie eine Partitur dieser Sinfonie anschaffen können, meine Meinung am Klavier zu beweisen, versteht sich, meiner individuellen Überzeugung nach.

Besuchen mich Euer Wohlgeboren mal, so werden Sie noch was anderes und dickseitigeres Sinfonistisches und Quartettistisches von mir kennen lernen, wie auch einen ausgezeichneten Schriftsteller Berlins, den Dr. med. Sobernheim. Derselbe ist nicht nur ein berühmter medizinischer Autor, sondern auch als Literat überhaupt, als Kunstkenner ausgezeichnet, der vorzüglichste Guitarrenvirtuos Berlins und der Intimus von Spontini, für den er die neue Oper, welche derselbe jetzt komponiert, verfaßt hat.[42])

Also besuchen Sie mich mal zu einem Abendspaziergange, Nachmittags, oder sonst nach Belieben.

Donnerstag Herrmann Hirschbach."

Nun fand sich Schumann bereit, auch den Aufsatz über Beethovens „Neunte" in der Zeitschrift zum Abdruck zu bringen. Am 17. Juli erschien der erste Teil, am 24. und 27. Juli folgten Fortsetzung und Schluß. Auch der „Bullenbeißer" erschien, anschließend an den Aufsatz über die Neunte Sinfonie am 10. August unter dem Titel: „Wozu komponiert man ein Instrumentaltonstück?"

---

[41]) D.M.S. Berlin, Sch. VII 1012; dieser undatierte Brief ist durch die Antwort Schumanns eindeutig auf den 12. Juli 1838 festzusetzen.

[42]) „Milton oder die Busse", Text von Sobernheim. vgl. W. Altmann, S.B.I. M.G. IV 233.

Die nachträgliche Aufnahme des großen Aufsatzes über die Neunte Sinfonie ist ein Zeichen für den starken Eindruck, den Schumann von der Persönlichkeit Hirschbachs empfing; über Einzelheiten der Auffassung glaubte er nun um so eher hinwegsehen zu dürfen, als eine ausgeprägte künstlerische Absicht zu Tage zu treten schien. Vielleicht kam ihm für die Zeitschrift eine Diskussion über die Neunte Sinfonie nicht ungelegen: manche Wendung des Aufsatzes forderte zum Widerspruch heraus. Noch ehe ein solcher erschien, veröffentlichte Schumann im „4. und 5. Quartettmorgen" eine ausführliche Rezension über mehrere Werke Hirschbachs.[43]) Es ist dies eine von den vielen Rezensionen, mit denen Schumann so manchem Talent den Weg in die Öffentlichkeit erleichterte, eine von den Rezensionen, die ihm für alle Zeiten das Epitheton der Neidlosigkeit verschafften und seinem Glauben an die ewige Jugend der Kunst das schönste Denkmal setzten. Enthusiasmus und kühl abwägende Kritik vereinigten sich in der Beurteilung der Hirschbachschen Werke, auch das Anklingen an sein eigenes Schaffen teilte er mit: „Vielleicht auch, daß das Doppelgängerische seiner Kompositionsrichtung mit meiner eigenen (die Welt kennt sie schwerlich) gerade mich für seine Musik empfänglich machten". Über die Wirkung und den Ausdruckgehalt der Werke urteilte er: „die Worte suchen's vergeblich, wie seine Musik gestaltet ist, was alles sie schildert; seine Musik ist selbst Sprache, wie etwa die Blumen zu uns sprechen, wie sich Augen die geheimnisvollsten Märchen erzählen, wie verwandte Geister über Flächen Landes mit einander verkehren können; Seelensprache, wahrstes Musikleben". Wenn Schumann weiterhin noch „selige Gestalten, goldene Matten und rosige Abendwolken" herbeizauberte, um einen Begriff von den Werken zu vermitteln, so konnte er im Verlauf des Berichtes doch auch seine Bedenken nicht verbergen. Eine unverhohlen „offne Meinung" hatte er ja in seinem Briefe vom 13. Juli in Aussicht gestellt. So fand Schumann in den Werken „Stellen, in denen, ich will nicht sagen gegen die ersten Regeln der Schule, sondern geradezu gegen das Gehör, gegen die natürlichen Gesetze der Harmoniefolgen gesündigt war". Damit meinte er „Quinten... gewisse Ausgänge des Basses, Ausweichungen", also kompositionstechnische Ungeschicklichkeiten. Dabei geriet er unversehens in eine Art praktischer Kritik, die auch von inhaltlich neuartigen Stücken verlangt, daß sie sich äußerlich den herkömmlichen Formeln und Gewohnheiten (z. B. in den Kadenzen) anpassen. Die

[43]) Kreisig I 343.

beanstandete Harmonieführung nahm er zum Anlaß, Hirschbach zu „mancher Änderung", sogar zur „Ausscheidung ganzer Sätze" zu raten. Die Zwiespältigkeit des Ergebnisses milderte er in dem Schlußsatz: „Hier galt es nur auf ein Talent aufmerksam zu machen, dem ich keines der neuern mir bekannten an die Seite zu setzen wüßte, dessen den tiefsten Seelenkräften entsprungene Musik mich oft im Innersten ergriffen".

Der Gesamteindruck des Berichtes blieb dennoch unentschieden. Nur durch Vergleich mit anderen Rezensionen kann man die innere Bewegung und Anteilnahme Schumanns herausfühlen. Er selbst behielt sich die Entscheidung noch vor, allerdings im extremsten Sinne der unbedingten Zustimmung oder einer großen Enttäuschung. Von solcher Einstellung aus schrieb er im vorhergehenden „3. Quartettmorgen", in dem er Kammermusikwerke von W. H. Veit, J. F. E. Sobolewski und L. Fuchs bespricht:[44])

„Denk ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech' ich von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang' ich, daß er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang' ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: so müßte ich lange suchen, und auch keines der erwähnten, der meisten erscheinenden Werke genügten mir. Da hörten wir in den folgenden Quartettmorgen mehres von der Musik eines jungen Mannes, von der mir schien, sie käme zuweilen aus lebendiger Geniustiefe; doch fordert dieser Ausspruch vielfache Einschränkung, wovon, wie über die ganze Erscheinung, in einem der nächsten Blätter."

Solche Worte sind schon unter dem Einfluß Hirschbachscher Gedankengänge entstanden. Mehr als diese Anlehnung zeigt jedoch der inhaltliche Unterschied der beiden „Quartettmorgen" die besondere Bevorzugung Hirschbachs.

Der Gewinn der ersten Reise Hirschbachs nach Leipzig stellte sich nun dar in der wichtigen Anknüpfung persönlicher Beziehungen zu R. Schumann, deren unmittelbare Auswirkung die Annahme des Aufsatzes über die Neunte Sinfonie, die Bereitwilligkeit, weitere Beiträge aufzunehmen und schließlich die Einführung der Kompositionen in die Öffentlichkeit gewesen ist. Aber auch die Kritik Schumanns fiel auf fruchtbaren Boden; bereitwillig änderte Hirschbach die beanstandeten Stellen in seinen Werken, was er u. a. in seinem nächsten Briefe mitteilte:[45])

---

[44]) Kreisig I 340 ff.
[45]) D.M.S. Berlin, Sch. VII 1057.

„Geehrtester Herr!

Vielleicht gestatten Euer Wohlgeboren beiliegendem Aufsätzchen einen Platz in der Zeitung; meinen Namen zwar habe ich nicht darunter ausgeschrieben, doch kann es nötigenfalls auch sein. Der Inhalt ist Wahrheit, welche ich auf mich nehme. Mit nächstem nehme ich mir die Freiheit, Ihnen einen bedeutenden Aufsatz von allgemeinem musikalischem Interesse zu schicken (Betrachtungen). Im Sommer ist hier alles still, im Winter gibt es aber vielen Stoff zum Schreiben.—

Mit größtem Interesse habe ich ein Heft Fantasiestücke von Ihnen kennen gelernt, und freue mich in aesthetischer Hinsicht ganz dieselbe Tendenz wie bei mir (soviel ich aus dem einen sehen konnte, mehr konnte ich noch nicht erlangen) anzutreffen; freilich äußert sich dieselbe, durch die Form der Tonstücke u.s.w. bedingt, anders; zum vollständigen Genuß Ihrer Dichtungen gehört freilich eine angemessene virtuose Exekution, wie ich deren auf dem Flügel nicht mächtig; sobald ich mehreres von Ihnen habe kennen lernen, werde ich es gelegentlich bemerken. Seien Sie versichert, daß ich den herzlichsten Anteil (nicht im bloßen Höflichkeitssinn) an diesen Ihren musikalischen Werken nehme, und freudig der weiteren Bekanntschaft mit denselben entgegensehe. Schreiben Sie mal ein Quartett (Streich-)!—

Was meine eigenen Leistungen betrifft, so habe ich, was Ihnen nicht gefallen, abgeändert, im letzten Satze des E moll Quartetts z. B.; es sind dies bei mir harmonische Nachlässigkeiten, die ich aus Gleichgültigkeit gleichsam wissentlich begehe, um sie nachher in kälteren Augenblicken wegzustreichen.

Im Falle mir Euer Wohlgeboren in Ihrer musikal. Beilage das nächstemal für einen Gesang einen Raum verstatten, wieviel könnte das sein, und ob? — Mendelssohns Bekanntschaft habe ich leider nicht machen können; denn dazu würde es so vieler Mittelspersonen zufälligerweise bedürfen, daß ich schon vor dem bloßen Gedanken an so viel Konvenienz zurückgeschreckt bin. Grüßen Sie Herrn Verhulst und glauben Sie an Ihren

Berlin, 14. August 1838. Hirschbach."

Nach fast vierwöchiger Unterbrechung begann mit diesem Brief eine rege Korrespondenz, die merkwürdigerweise nur bis zur Abreise Schumanns nach Wien[46]) weitergeführt wurde. Bald wich der höflich-kühle Ton freundschaftlich-herzlicheren Ausdrücken. Freilich gab Schumann den Ausschlag dafür; wie denn auch die scheu-zurückhaltende Art Hirschbachs, die nur in künstlerischen Dingen ins geradezu forcierte Gegenteil umschlug, ihn in der Verfolgung persönlicher Angelegenheiten stets behinderte. So ging es ihm, als er versuchte, Mendelssohns Bekanntschaft zu machen, und so sandte er im gleichen Brief nur noch Grüße an Verhulst mit, obwohl er in Leipzig zweifellos mit vielen Mitarbeitern

[46]) am 22. September.

Schumanns in Berührung getreten sein mußte. Sollte sich vielleicht schon von Anfang an eine Trennung zwischen diesen und ihm herausgebildet haben? Spätere Ereignisse würden die Vermutung bestätigen, daß Schumanns überschwänglicher Enthusiasmus die Opposition anderer Mitarbeiter nach sich zog.

Die Bemerkungen Hirschbachs über die „Fantasiestücke" waren nur allgemein gehalten; Schumann bezog sich auch in seiner Antwort nicht darauf, sondern suchte ihn nur zu veranlassen, weitere Beiträge zu verfassen.[47]) Den angebotenen Aufsatz, der sich gegen Möser[48]) wandte, lehnte er als zu polemisch („Sie machen sich unnötige Feinde") allerdings ab: „Auch sind Ihre Worte zu heftig". Hirschbach antwortete unverzüglich:[49])

Berlin, den 21. August 1838.

Beifolgend erfolgt der erste Brief, die Fortsetzung im Anfang der nächsten Woche, und so fort.

In Hinsicht des Aufsatzes über Möser nehme ich Ihre Meinung dankbarlichst an, und ist es also nichts damit; obgleich die Sache selbst hier im Winter arge Händel und kuriose Vorfälle zu Wege brachte, und es zu wünschen wäre, das Veraltete zu Falle zu bringen.

Wohin und wann gedenken Sie zu reisen, und wie lang weg zu bleiben?

Hier ist noch alles still; unsere eine Sängerin ist bei Ihnen, die andere will gar auf vier Wochen außerordentlichen Urlaub in Privatangelegenheiten von der Intendanz. Auf diese Weise wird Lindpaintners „Macht des Liedes", das vom 3. August bis heute erst zweimal gegeben wurde (woraus Sie sein Schicksal erkennen können) gar nicht mehr das drittemal über die Bretter gehen, wie es doch sonst ehrenhalber geschieht. Über Lindpaintner fällt mir folgendes ein: in einem der früheren Jahrgänge der Finkschen Zeitung (1835 glaub ich) steht ein Aufsatz über denselben; in diesem Aufsatze ist alles, was Marx von hier an verschiedenen Stellen des Schillingschen Tonkunstlexikons über Beethoven, Bach, Haydn, u.s.w. Geistvolles sagt, wörtlich abgeschrieben und auf die kurioseste Weise auf Lindpaintner übertragen. Der größte Spaß wäre nun noch der, wenn Schilling selbst Verfasser des Aufsatzes wäre! —

In freundschaftlichster Gesinnung

Ihr Hirschbach."

Hirschbach wußte also noch nichts von den Reise- und sonstigen Plänen, z. B. der Umgestaltung der N.Z.f.M., die in der gleichen

---

[47]) Jansen, 133.

[48]) Karl Möser 1774—1851, der Dirigent der 1. Aufführung der Neunten Sinfonie in Berlin (1826) und Veranstalter ständiger Quartett-Aufführungen, die jahrzehntelang tonangebend gewesen waren. Vgl. H. Truhns Bericht aus Berlin über „Mösers und Zimmermanns Soireen", N.Z.f.M. 1838, 9. Bd. 49.

[49]) D.M.S. Berlin, Sch. VII 1068.

Zeit in Schumanns Briefen eine große Rolle spielte. Der mit diesem Schreiben übersandte Musikbrief ist nicht zur Veröffentlichung gelangt, obwohl Schumann nach Erhalt einer Fortsetzung Hirschbach ermunterte: „Fahren Sie nur so fort, allwöchentlich zu schreiben, daß wir dann eine Reihe von Aufsätzen gleich hintereinander bringen können".[50] Daraus wurde jedoch nichts: die beiden ausdrücklich mit „Musikbrief" bezeichneten Aufsätze, die Schumann „bei mehr Ruhe durchlesen" und mit Antworten versehen wollte, sind vielleicht erst später in neuer Überarbeitung, jedenfalls aber nicht in Briefform in der N.Z.f.M. veröffentlicht worden. Dagegen kamen die im Brief vom 17. August von Schumann angeregten und gewünschten „Betrachtungen" („die schönsten Übersetzungen Ihrer Musik"[51]) mit dem Titel „Gedanken über die deutsche Oper" zum Abdruck,[52] allerdings erst am 25. September.

Trotz dieser in der Reihe der Veröffentlichungen eingetretenen Pause von sieben Wochen wurde Hirschbachs Name mehrfach in der N.Z.f.M. genannt, und zwar zuerst in dem schon erwähnten „Quartettmorgen" vom 14. August. Merkwürdigerweise erschien er nicht im Text, sondern nur in einer Fußnote,[53] in welcher auch ein Artikel gegen den Aufsatz über die Neunte Sinfonie angekündigt wurde. Dieser erschien mit einer direkten Anrede an Hirschbach am 21. August; eine Fortsetzung der mit „O" unterzeichneten „Gegenansicht" folgte am 24. August, der Schluß aber erst am 20. und 23. November.[54] Schon die erste Veröffentlichung veranlaßte Hirschbach zu einer Entgegnung, die er mit folgenden Worten an Schumann sandte:[55]

---

[50]) Jansen, 137.

[51]) Jansen, 133.

[52]) Was auch Jansen vermutet (502).

[53]) Erst in den „Gesammelten Schriften" ist der Name in den Text aufgenommen worden.

[54]) O = Otten, siehe oben S. 15; Otten war nicht Mitarbeiter der N.Z.f.M.; bei Übersendung der „Gegenansicht" schrieb er an Schumann: „Ew. Wohlgeboren finden inliegend einige polemische Worte gegen den Aufsatz von Hirschbach, wie sie mir beim Durchlesen jenes Aufsatzes aus dem Kopfe aufs Papier flossen. Mögen Sie ihnen einen Platz in Ihrer Zeitung gönnen, so würde ich mich zu dem freundlichsten Danke verpflichtet fühlen... Ich würde es vorgezogen haben, mich durch meinen Freund Gathy bei Ihnen einführen zu lassen, wenn dieser nicht gerade in Kiel wäre. So bin ich mein eigener Zeremonienmeister und Vorredner... " (D.M.S. Berlin, Sch. VII 1041). Die Einsendung der Fortsetzungen verzögerte sich durch eine Krankheit Ottens. (Brief an Schumann vom 3. November 1838, D.M.S. Berlin, Sch. VIII 1170).

[55]) D.M.S. Berlin, Sch. VII 1077.

„Möchte meine Replik eine baldige Stelle in Ihrer Zeitung bekommen; Sie sehen, wieviel Sturm nach tiefer Windstille; ich schreibe auf solche Weise mehr Buchstaben als Noten, obgleich es damit auch nicht Not hätte. In größter Eile, darum ein anderesmal mehr. Gegen Ende nächster Woche kann nach soviel Anstrengung erst die Fortsetzung der Briefe erfolgen.

Mit Gruß

Berlin, 24. 8. 1838 Herrmann Hirschbach."

Die besonders flüchtige Handschrift wie auch die Kürze dieser Zeilen sind Zeichen der Erregung Hirschbachs; diese kommt auch in der Gegenschrift zum Ausdruck, die mit dem Titel „An Herrn O in Hamburg" am 7. September erschien.[56])

Inzwischen hatte Hirschbach an der Fortsetzung der „Musikbriefe" gearbeitet. Er sandte sie, noch ehe eine Antwort Schumanns auf die beiden vorhergehenden Briefe eintraf, am 4. September mit den Zeilen ab:[57])

„... Bald hätte ich vergessen, Ihnen Dank zu sagen für die Teilnahme, die Sie meiner Musik in Ihrer Zeitung geschenkt, obgleich ich es, nachdem ich Sie auch als Komponisten kennen gelernt, erwartet hätte, worüber ein andermal mehreres.

Über meine Replik an Herrn O werden Sie vielleicht denken, daß ich dieselbe hätte gründlicher fassen können. Aber was soll ich Einem erwidern, der mir als Musiker gewöhnliche unhaltbare Floskeln auftischt, die in jedem schlechten Unterhaltungsblatte zu finden sind. Wie denn die ganze alte Hypothese, daß Beethoven eine Art Biographie in der Neunten Sinfonie habe schreiben wollen, nur auf dem zufälligen Umstand beruht, daß dies seine letzte war. Wenn er aber noch eine zehnte geschrieben hätte? Was dann? Für eine Biographie aber, für ein Lebenswerk, verlange ich noch was ganz anderes Erfindungsgewaltiges als die Neunte Sinfonie. Vielleicht findet man einmal in meiner zweiten Sinfonie, was man in jene hineinzwingen will. Wenn nun Herr O ferner mir als Beweis des Reichtums des Themas anführt, daß das Thema sich hinten ganz unbedeutend verändern lasse, (was von mir aber gleichfalls gewissenhaft erwähnt und der Ruhige leicht finden wird), so glaube ich es mit keinem Musiker zu tun zu haben, der weiß, daß eine reiche und gute Behandlung nicht darin besteht, daß das Thema

---

[56]) Ottens weitere Einsendungen bezogen sich auch auf diese Replik. Auch Otten schrieb in persönlicher Erregung, so heißt es in dem Begleitschreiben zur letzten Fortsetzung: „Meine Zeilen contra Hirschbach haben von seiner Seite eine Replik hervorgerufen, die wohl viele Leser in Erstaunen versetzt hat, so dreist und vornehm spricht dieser Spree-Athener. Ich konnte natürlich nicht dagegen schweigen... Habe ich stark und entrüstet geschrieben, so hoffe ich doch durchaus nicht einen Ton angestimmt zu haben, der unter Tonkünstlern und in Ihrem Blatte unpassend wäre... " (D.M.S. Berlin, Sch. VIII 1170).

[57]) D.M.S. Berlin, Sch. VII 1087; die ersten Zeilen des Originals sind abgerissen.

auf der Hand, sondern unter der Hand liege. Aber das unverhüllte Thema auf verschiedenen Tonstufen wiederholen, beweist noch nicht den Reichtum desselben, wie ja auch das schon das Gegenteil davon dartut, daß ich den ganzen Satz und ziemlich alle folgenden auf gewisse Figuren habe zurückführen können, was bei keiner anderen Beethovenschen Sinfonie möglich. Was soll ich aber sagen, wenn man mir eine ganz unbedeutende Veränderung am Ende des Themas (das doch auf solche Weise die widersprechendsten Gefühle enthält) für ein großartiges Klagelied und eine womöglich noch winzigere, für eine würdige Darlegung der schönsten Gefühle der Menschheit ausgibt?

Fürwahr, ich weiß nicht, ob ich lachen, oder mir mal in Zukunft auch solche schwärmerische Enthusiasten wünschen soll; in der Tat, das letztere ist das beste, denn es ist dem, der was Hohes und Selbständiges geben will, auf seiner so wenig von der Äußerlichkeit aufgemunterten Bahn vonnöten; obgleich ich diese Menschen, die vor jeder winzigen Idee, wie sie mir zu Tausenden täglich durch den Kopf kommen, ohne daß ich sie beachte, zurückschrecken und in den Staub fallen, nicht begreife.

Ihre Rezension der Czernyschen Elementarwerke hat mir wohl getan; mag der Schlendrian dem Publikum gefallen, die Kritik sei streng; aber gewissen Leuten ist alles gut.[58])

Setzen Sie gefälligst am Schlusse meines vorigen Briefaufsatzes nach den Worten: „Des Höchsten äußerst wenig, des Guten sehr viel" hinzu: *„Die Kunst wird wachsen, die Künstler werden dieselben bleiben.*[59])

In herzlichster Teilnahme

Ihr Hirschbach."

Auf die in mehrfacher Hinsicht bedenkliche Verknüpfung des eigenen künstlerischen Wollens mit der Betrachtung der Neunten Sinfonie, aus der nur die interessante Fragestellung nach dem biographischen Inhalt dieser und einer nicht geschriebenen Zehnten Betrachtung erheischt, äußerte sich Schumann sehr feinsinnig: „Mischen Sie Ihr Kompositionstalent so wenig wie möglich in Ihre schriftlichen Ansichten, wir erlangen dadurch mehr".[60]) Freilich galt dies weniger dem Briefe als vielmehr den Beiträgen für die N.Z.f.M.; denn diese waren mit Hinweisen auf das künftige eigene Schaffen oft so verquickt, daß ihr realer Wert empfindlich beeinträchtigt wurde. So bezog sich Schumanns Mahnung auf

[58]) Hirschbach vermutet in Schumann den Verfasser der Rezension „Instruktives für Pianoforte" (9. Bd. 67 ff.); der Irrtum ist verständlich, da erst die Fortsetzung mit einer Chiffre unterzeichnet war. („W", also Wedel, folglich Zuccalmaglio).

[59]) Da kein Aufsatz Hirschbachs mit diesen Worten schließt, bestätigt es sich, daß die „Musikbriefe" nicht zur Veröffentlichung kamen. Interessant ist ein Ausspruch Hans Pfitzners, der in direktem Gegensatz zu obiger Äußerung steht: „Nicht die Kunst: der Künstler hat ein Ziel". (Futuristengefahr, ges. Schr. I 196).

[60]) Jansen, 137.

zwei Stellen der Hirschbachschen Replik an Otten: „Ich selbst getraue mir, eine solche Melodie hervorzubringen",[61]) und auf die Schlußworte: „Die Zukunft besiegele meine Antwort mit der Tat". Schumann erhielt durch solche, auch an andere Mitarbeiter öfters erteilte Winke direkten Einfluß auf den Inhalt der Beiträge. Unmerklich, doch zielbewußt führte er seine Mitarbeiter an gefährlichen Extremen vorbei, stets bedacht auf die Einhaltung der großen Linie. Meistens mußte er sich gegen rückständige Ansichten schützen; erst durch Hirschbach trat darin eine Wendung ein.

Hirschbach hatte sich seine Kunstanschauung aus sich selbst heraus erworben; in der weltfernen Einsamkeit, in der eine gedankenlose Übernahme alltäglicher Auffassung über Kunst nicht stattfinden konnte, bildete sich eine subjektive Stellung zu allen Fragen der Kunst: das Bewußtsein der eigenen Kraft trat in unmittelbare Beziehung zu ihr. So ist es verständlich, daß Hirschbach im späten Beethoven den Gipfel der Musik erkannte, daß er sich in ihn versenkte und schließlich, vorerst noch gedanklich, über ihn hinauszugelangen versuchte. Die Berührung mit der Wirklichkeit vollzog sich erst durch die N.Z.f.M.; Schumann suchte ihn aus dieser geistigen Isolierung zu lösen und dem wirklichen Leben näher zu bringen: „Was haben Sie für Gedanken über Musikfeste? Preisaufgaben? Beethoven-Monument? Greifen Sie nur in die Gegenwart; es gibt überall zu roden und zu schlichten." Dies sind Themen, die in der Zeitschrift auch schon von anderen Mitarbeitern beleuchtet wurden; von Hirschbach versprach sich Schumann wohl eine neuartige Behandlung dieser Stoffe.

Die sonstigen Mitteilungen dieses Briefes, der die Antwort auf drei Briefe Hirschbachs darstellt, erstreckten sich auf seine Reiseabsichten, auf die Aufforderung, mitzureisen und auf den Wunsch, Hirschbach möge dem stellvertretenden Redakteur O. Lorenz „oft Artikel liefern"; sie enthielten aber auch die überraschende Wendung: „Sie kennen nichts von meinen größeren Kompositionen ... da, glaube ich ... würden Sie sehen, wie viele und neue Formen darin. An Form denk' ich nicht mehr beim Komponieren; ich mach's eben". Damit erwiderte er eine Äußerung Hirschbachs über die formalen Bedingtheiten der „Fantasiestücke".

Die Anregungen Schumanns brachte Hirschbach zur Ausführung; in der Zeitschrift erschien jedoch vorerst kein weiterer Beitrag. Der Grund hierfür kann in dem Verhalten des stellvertretenden

[61]) Womit entweder der Modulationsgedanke Takt 74 ff. oder der zweite Gedanke Takt 80 ff. im ersten Satz der 9. Sinfonie gemeint war.

Redakteurs der N.Z.f.M. gelegen haben, dessen Abneigung gegen Hirschbachs schriftstellerische Arbeiten aus späteren Äußerungen hervorgeht. Eine gewisse Sprunghaftigkeit, ein plötzliches Auftauchen und Wiederverstummen ist aber auch ein wesentlicher Charakterzug Hirschbachs.

Nach einem nicht mehr erhaltenen Brief an Schumann hörten, wohl durch die besonderen Umstände der Wiener Reise bedingt, die gegenseitigen Mitteilungen auf, sodaß Hirschbach im Winter 1838/39, wieder auf sich allein gestellt, seinen kompositorischen Neigungen nachging und u. a. drei neue Quartette fertigstellte.

Seine Werke waren bisher nur durch Schumanns Besprechung in die Öffentlichkeit gedrungen, ihre unmittelbare Wirkung aufs Publikum hatte er noch nicht erprobt. Da wagte nun Hirschbach den unumgänglichen Schritt; am 11. März 1839[62]) veranstaltete er in seiner Heimatstadt Berlin einen Kammermusikabend, in dem er zwei Streichquartette und ein Streichquintett zur Aufführung brachte.

Schon die Benennung der Veranstaltung: „Quartett-Konzert" fiel als ungewöhnlich auf; noch mehr Erstaunen erregte „die auf dem Programm befindliche Charakterisierung der Quartette und des Quintetts durch Stellen aus Goethes Faust".[63]) Diese schon von Schumann erwähnte Merkwürdigkeit („mit Stellen aus Goethes Faust überschrieben, mehr zum Schmuck als zur Erklärung, da die Musik an sich deutlich genug"[64])) übte auf die Zuhörer eine eigentümliche Wirkung. H. Truhn berichtete, allerdings reichlich spät darüber in der N.Z.f.M.:[65])

„Am 11. März veranstaltete Herrmann Hirschbach für einen milden Zweck (christliche und jüdische Armenanstalten) eine öffentliche Aufführung seiner Quartett- und Quintettmusik über Ideen aus dem Faust nach folgendem Programm:

1. Großes Streichquartett in B Dur von Herrmann Hirschbach.
2. Großes Streichquintett in C moll von demselben.
3. Großes Streichquartett in E moll von demselben.

   1. O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!
      Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!
   2. Dem Taumel weih ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,
      Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
      Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
      Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,

---

62) C. F. Becker, die Tonkünstler des 19. Jahrhunderts, 34.
63) L.A.M.Z. 1839, 41. Jg. 335.
64) Kreisig I 344.
65) Drei Monate später, N.Z.f.M. 1839, 10. Bd. 194.

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen.
3. Es möchte kein Hund so länger leben!
Ich grüße dich, du einzige Phiole,
Die ich mit Andacht nun herunterhole!
In dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst.

Es war ein höchst seltsames Publikum versammelt, und drollig war's, wie die meisten sich bemühten, diese mystische Stelle des Konzertzettels auswendig zu lernen, um dann zu hören, wie die Musik dazu passen würde. Namentlich waren die Kenner auf den „Hund", der in E moll nicht länger so leben möchte, sehr begierig. Endlich erschienen die Exekutanten, die Herren Urbaneck und Kessel (1. und 2. Geige), Grieben, Schwarz (1. und 2. Bratsche) vom Königstädter Orchester und der Cellist Lotze aus der Kgl. Kapelle, und das B Dur Quartett begann. Merkwürdig genug — das Quartett gefiel den Leuten, aber die Kenner, die legitimen Rezensenten vermißten „süße Himmelslieder" und „Tränenquellen", was doch beides auf dem Zettel ausdrücklich versprochen worden war, und wurden schon hier etwas Weniges verstimmt. Wie aber im E moll Quartett weder der „Hund" noch die „einzige Phiole" vorgefunden wurde, und auch das „andächtige Herunterholen" der letzteren nicht gut ausgedrückt schien — da wurde einer der fettesten Kenner ernstlich böse und ließ nachher so etwas von „verkehrter Kunstphilosophie", von „Donquixotereien in der Musik" u.s.w. drucken.

Herr Rellstab schrieb unter anderem:[66]) „Schon der Umstand ist von sehr übler Vorbedeutung, daß H. H. seine Gedanken nicht anders ins Leben zu rufen weiß, als durch die schwierigsten Aufgaben der Ausführung. Der, welcher dahin gerät, ist gewiß weit von der Natur entfernt, da ein wesentlicher Teil der Kompositionsgesetze gerade darauf hingeht, die Ausführbarkeit zu erleichtern".[67]) Wie geistreich, wie tiefsinnig, wie richtig!? Wenn es Hrn Rellstab nach ginge, so lebte man noch in der guten alten Zeit des Kapellmeisters Fux, der den Gradus ad Parnassum geschrieben, und bei der Probe einer neuen Sinfonie schon drei Takte vorher der ersten Geige zurief: „Meine Herren, geben Sie Achtung, es kommt eine Triole!"

Ohne Frage hätte der Komponist besser getan, die Motto's ganz aus dem Spiel zu lassen. Die Leute halten sich an den Buchstaben, an die nächste Beziehung des Wortes und sind weit entfernt, das Ganze im weitesten Sinne aufzufassen. Hirschbach ist jedenfalls ein seltenes, großes Talent für die Instrumentalmusik. Nichts fehlt ihm als größere Sorgfalt in der Technik und praktische Erfahrung. Er muß seine Kompositionen hören, viel und gut; das ist aber schwer möglich zu machen."

---

[66]) Nicht in der Zeitschrift „Iris im Gebiete der Tonkunst"; diese brachte vier Tage nach dem Konzert nur die unverständliche Notiz: „Eine Aufführung von Quartetten, komponiert von Hirschbach, ist nicht zustande gekommen, doch hoffen wir nächstens darüber berichten zu können" (1839, 10. Jg. 44). Auch ein Konzertbericht vom folgenden Jahr, in dem es heißt: „Die Arbeiten verraten viel Talent, zeigen aber, daß der Künstler noch ein großes Bedürfnis zum Studium hat", ist ungenau (1840, 11. Jg. 32).

[67]) Bekanntlich enthalten die Urteile Rellstabs über Chopin und Schumann den gleichen Vorwurf.

Auch die L.A.M.Z. konnte für die Motto's kein besonderes Verständnis aufbringen:[68])

„Daß es bedenklich ist und selten genügt, den Tönen, als allgemeine Sprache und Ausdruck der Empfindung, einen bestimmten Sinn durch Worte unterzulegen, da gerade umgekehrt die Musik den Kommentar zum Gedicht (und zwar nur bei Gesängen) liefern soll, haben wir bereits öfter, z. B. bei Spohrs an sich vortrefflicher Sinfonie: die Weihe der Töne erfahren."

Im übrigen präzisiert der Rezensent den Standpunkt Hirschbachs wie folgt:

„Hirschbach zeigte sich ... unverkennbar als ein Anhänger der neuromantischen Schule und Verehrer der letzten Kompositionsweise von Beethoven. Dem auch wissenschaftlich gebildeten Komponisten ist Ideenreichtum und Kenntnis der Instrumente wie des Satzes nicht abzusprechen. Möge derselbe nur auf eigenem Kunstpfade naturgemäß fortschreiten, ohne sich in das Abnorme zu verlieren!"

Die aus dem Manuskript aufgeführten Werke waren dieselben, die Hirschbach ein Jahr zuvor an Schumann sandte; bei der späteren Drucklegung, bei der die Motto's zum Teil fortgelassen wurden, erhielten das E moll Quartett und das C moll Quintett die Opuszahlen 1 und 2, während das B Dur Quartett als 29. Werk bezeichnet wurde. Die beiden Quartette faßte Hirschbach mit den beiden ebenfalls um 1837 komponierten Quartetten op. 30 in D Dur und op. 31 in Fis moll unter dem Titel „Lebensbilder in einem Zyklus von Quartetten" zusammen. Das von ihm selbst als erstes Werk bezeichnete Quartett in Es Dur erschien 1857 mit der Opuszahl 43; wir ersehen daraus, daß die Opuszahlen keinerlei Anhaltspunkte für die Entstehung der Werke Hirschbachs bieten.

Das Konzert ließ einen zwiespältigen Eindruck zurück. In einem späteren Beitrag für die N.Z.f.M. berichtet Hirschbach von der ersten öffentlichen Aufführung von Werken eines Künstlers, von der Gleichgiltigkeit des Publikums und den schiefen Urteilen der sogenannten Freunde. Die Verbindung mit seinem eigenen ersten Konzert drängt sich dabei unwillkürlich auf, wenn auch Hirschbach eine direkte Anspielung vermeidet. Der Publikumserfolg des Abends war vielleicht auch deswegen gering, weil Hirschbach nur eigene Werke, und von diesen nur Kammermusikwerke für Streichinstrumente zur Aufführung brachte; die abwechslungsreichen Programme der sonstigen Konzerte und Soireen dienten den Bedürfnissen des Publikums viel besser.

---

[68]) L.A.M.Z. 1839, 41. Jg. 335.

Schumann erfuhr in Wien durch die Staatszeitung von der Aufführung und schrieb am 1. Osterfeiertag, den 31. März 1839 von dort an Hirschbach: „Der Gedanke an Faust, der mich immer am heutigen Tage umspinnt, erinnert mich an Sie, mein Teurer! Lange haben wir von einander nichts gehört und wie viel Schmerzen und Freuden liegen in diesem Raum! In wenigen Tagen kehre ich wieder in meine Heimat zurück und bin Ihnen dann wieder nahe. . .[69]) Nach einigen Fragen persönlicher Art schließt der Brief: „Vergessen Sie auch die Zeitung nicht und hauptsächlich mich selbst nicht". Hirschbach antwortete ausführlich:[70])

„Liebster Freund!

Wie sehr hat es mich gefreut, mal wieder etwas von Ihnen zu vernehmen; daß Sie sich meiner Kompositionen erinnern, sehe ich aus dem Datum[?]. Gewiß werden Sie mir, komme ich mal wieder nach Leipzig, wozu freilich jetzt kein Beweggrund eigentlich abzusehen, *Vieles* aus Wien zu berichten haben. Von der malerischen Gegend um Wien werden Sie im Winter wenig genossen haben. Doch, wie mögen sich dort die Kaiserl.Königl.Herren Musiciens benehmen! Die Königlichen kenne ich ja von hier, und habe genug daran. Doch es ginge hier schon, wenn nur etwas mehr inneres und äußeres Musikleben sich vorfände; so aber, mit unseren beschränkten Kunstansichten und unserem immer 30 Jahre zu spät eintreffenden Kunstschlendrian, ist's hier nicht zum aushalten, wenigstens für mich nicht, und wüßte ich nur einen Ort, wo —— doch es ist alles dummes Zeug und ich bin auch nicht selbständig.

Daß ich eine Quartettsoirée (öffentlich) gegeben habe, haben Sie also erfahren; daß ich viel über unsere Rezensenten lachen mußte, versteht sich von selbst, und Spaß bei so vielem Ernst im Leben muß sein. Doch bin ich noch viel glücklicher weggekommen, als man hätte glauben sollen und ich habe mir dadurch sehr viel Anhänger gewonnen, so daß man mich doch im allgemeinen für einen kuriosen Kerl hält.

Zum nächsten Winter werden meine Spieler einen Quartett-Zyklus errichten (falls sich ein gehörig zahlreiches Publikum findet), wo nur Quartette von mir, ferner die *letzten* fünf Beethovenschen und stets jedesmal, sei es Manuskript oder gestochen, ein neues von einem anderen Komponisten, sei es wer es will, gespielt werden sollen; wenigstens wird die Sache betrieben. Auch will ich, geht es nur irgend an, im Winter ein *Orchester*-Konzert von eigenen Kompositionen geben.[71]) Ich könnte wohl vieles erlangen, wollte ich zu dem einen oder anderen der Macht habenden Herren gehen; aber ich kann das nicht über mich gewinnen und bin auch selbst gerade zu, wie man's gegen mich sein soll; nach und nach werde ich's aber doch durchsetzen. So wie Sie, würde mich niemand freilich verstehen, was ich auch einem Herrn Truhn [72]) hier, der sich bei mir introducierte, sagte; derselbe hat auf

[69]) Jansen, 151.
[70]) D.M.S. Berlin, Sch. VIII 1242.
[71]) Es kam nicht dazu, auch der Quartettzyklus unterblieb.
[72]) Hieronymus Truhn (1811—1886), Kapellmeister, Komponist und Musikschriftsteller, auch Korrespondent der N.Z.f.M.

sein Verlangen eine Ouverture zu Hamlet für sein Leipziger Konzert von mir mitgenommen; wie dieselbe geklungen hat und ob sie gar gespielt worden, weiß ich bis jetzt nicht.[73]) Von Ihren Kompositionen habe ich eben den Carnaval vollendet, der mich sehr erfreut hat, dessen vollkommene Wirkung aber nur durch einen Klaviervirtuosen zu erlangen, der ich nicht bin; ich nenne Sie nach dem, was ich bis jetzt von Ihnen kenne, „einen kuriosen Kerl", mit eben dem Rechte, wie man mich hier so bezeichnet. Sie lächeln gewiß; ebenso gewiß ist es, daß ich mehr von Ihnen kennen lernen möchte als ich bis jetzt vermochte, denn bei den Musikalienhändlern, mit denen ich in Berührung stehe, ist wenig Neues vorhanden.

Zu einem ganzen Quartettmorgen kann ich Ihnen Kompositionen von mir senden; ich glaube jetzt das äußerste in diesem Fache gewagt zu haben und fürchte, daß für jeden, der meine früheren Quartette nicht kennt, die neuen unverständlich sind; aber andere Empfindungen als die gegebenen zu schildern war nicht möglich, sollte ich immer tiefer und kühner vorwärts dringen; es geht freilich manchmal schrecklich kurios darin her, aber *Sie* werden mich schon verstehen, wenn auch die Herren Exekutierenden zuweilen *vielleicht* lange, erstaunte Gesichter machen sollten. Das eine Quartett muß ich noch in Stimmen abschreiben, was eine Woche erfordert, und gehört habe ich sie sämtlich auch noch nicht; ich werde sie Ihnen sobald wie möglich zusenden. Schade, daß Sie nichts Orcheströses von mir hören können! —

Übrigens soll ich ein neues Oratorium (Simson) komponieren, dessen Aufführung gesichert wäre. Während dessen würde freilich jede andere größere Arbeit (und bis zuletzt habe ich nur solche geschrieben) ruhen müssen.[74]) —

Beiliegendes Aufsätzchen drucken Sie ab, wenn es Ihnen genehm;[75]) ich weiß, wie sehr man geniert ist die Wahrheit zu sagen, und hängt alles von Ihrer Rücksicht ab; ich habe *keine.* Wie wäre es über eine große Arbeit über Beethovens letzte Quartette; würde es Ihnen lieb sein? Ich würde gleich mit dem herrlichen A moll anfangen, von dem mir nur das Adagio nicht klar ist, was sich vielleicht gibt, könnte ich es exekutiert hören; doch wie schwer ist das hier! Wir sind hier *nur* Musiker pour l'argent et pour — beaucoup d'argent. *Nichts* von Kunstsinn! Hier bekämen Sie keine Quartettmorgen gratis zusammen.

Ihr

Berlin, den 13. April 1839. Herrmann Hirschbach.

P.S. Ich wünsche, daß Sie solang über meinen Brief studierten, wie ich über den Ihrigen."

---

[73]) Trotz der Voranzeige: „Außer ... Stücken aus Hoffmanns Oper „Undine" werden auch Kompositionen des Konzertgebers und Hirschbachs Ouvertüre zu Hamlet zur Aufführung kommen" (N.Z.f.M.1839, 10. Bd. 112) wurde, wie aus O. Lorenzs Rezension des Konzertes hervorgeht, das Werk Hirschbachs nicht aufgeführt (N.Z.f.M. 1839, 10. Bd. 128).

[74]) Da ein solches Oratorium nirgends mehr erwähnt wird, ist die Komposition wohl unterblieben.

[75]) Es ist dies der am 23. April in der N.Z.f.M. veröffentlichte Aufsatz „Über Preisaufgaben".

Schumann war unterdessen nach Leipzig zurückgekehrt und hatte die gewohnte Tätigkeit an der Zeitschrift mit neuem Eifer wieder aufgenommen. „Lieber Freund und Kampfgenosse, Ihren Brief vollständig beantworten kann ich noch nicht", schrieb er Hirschbach am 16. Mai 1839,[76]) ermunterte ihn, an die Drucklegung seiner Quartette zu denken und stimmte dem geplanten Aufsatz zu: „Sehr passe ich auf ihre Ansichten über Beethovens letzte Quartette; das in A moll ist ohne Weiteres himmlisch; auch das Adagio klar". Die im Winter entstandenen Werke wünschte er zur Durchsicht und „etwas Phantastisches ... Visionaires" zur Veröffentlichung in der musikalischen Beilage der N.Z.f.M. zu erhalten. —

Unsere Darstellung befindet sich mitten in der Schilderung der wieder aufgenommenen Beziehungen zwischen Schumann und Hirschbach. Werfen wir einen kurzen Blick zurück, so ergibt sich für das Jahr 1838 die Anbahnung der Bekanntschaft und beiderseitige engere Fühlungnahme. Nach der längeren Unterbrechung bedeutet die Wiederaufnahme gleichzeitig eine Vertiefung des gegenseitigen Verhältnisses, in dem Schumann die Rolle des helfenden Freundes zukommt. Dieser Etappe größerer Vertrautheit entstammt der größte und wichtigste Teil der noch erhaltenen Briefe.[77]) — Zunächst sandte Hirschbach die neu entstandenen Werke mit einer kurzen Nachricht ab,[78]) zwei Tage später folgte der Anfang des Aufsatzes über die letzten Streichquartette Beethovens:[79])

„Berlin, 26. Mai 1839.

Ihre Zuschrift zur Einlage,[80]) lieber Freund, habe ich erhalten. Bereits habe ich 3 Quartette (Partitur und Stimmen) durch Gelegenheit an Sie abgesandt; ich wußte nicht, ob es Ihnen recht wäre, wenn ich dieselben schickte, daher die lange Verzögerung. Zwei der Quartette sind ganz aus meinem Innersten geflossen, das dritte in Es ist kein Charakterwerk, aber man muß dergleichen schreiben, um sich auch in einer verschiedenen Manier zu zeigen. Lassen Sie wegen der großen

---

[76]) Jansen, 155.

[77]) Schumanns Briefe liegen in den Sammlungen Jansens und Erlers, allerdings unvollständig vor. Die Briefe Hirschbachs werden hier zum erstenmal veröffentlicht.

[78]) D.M.S. Berlin, Sch. VIII 1275; es ist lediglich ein Begleitschreiben mit der Bitte um Empfangsbestätigung und gelegentliche Rücksendung „durch beliebige Gelegenheit oder unfrankiert per Post", und trägt den Vermerk: „In größter Eile".

[79]) D.M.S. Berlin, Sch. VIII 1269.

[80]) d. i. der Brief Schumanns vom 16. Mai 1839, Jansen, 155.

Schwierigkeit der Exekution, und um die Leute nicht zu sehr abzuschrecken, erst das A moll, dann das Fis moll und zuletzt als Gegengewicht gegen solche Verirrungen, das in Es Dur spielen. Wünsche allerseits gute Verdauung! Mit allernächstem schicke ich was Humoristisches hinunter,[81]) aber dann auch genug mit Quartetten; immer ein und dasselbe Fach bearbeiten zu müssen, immerfort Quartette, Sinfonien und Ouvertüren! Doch dies Jahr muß es noch so sein, weil ich noch einiges vorhabe; eine kriegerische Sinfonie bearbeite ich jetzt,[82]) und ein Septett muß auch heran.[83])

Sie schreiben mir, lieber Freund, wenn ich recht gelesen, ob ich noch nicht an den Druck gedacht? — allerdings, das ist ja das einzige Mittel, eine allgemeinere Wirkung auszuüben, die einzige Ermunterung, die uns Notenschreibern werden kann. Aber, obgleich ich sagen darf, daß meine Kompositionen hier von einer Hand in die andere wandern, so daß ich nie was zu Hause habe, und die Spannung und Erwartungen von mir groß sind, so könnte ich doch hundert Konzerte *hier* geben, ohne mir einen Verleger verschaffen zu können; denn hier gibt es keinen, was ich zwar nur aus der allgemeinen Kenntnis hiesiger Händler entnehme, indem ich bis jetzt keinen Versuch gemacht, mir einen Verleger zu verschaffen, aber sich gewiß so verhält. Ein Verleger für mich wäre wahrscheinlich nur in Leipzig zu finden, wo ja die Buchhändler- etc.-Welt zusammenwohnt; doch wer von diesen Herren könnte zu mir Vertrauen gewinnen, von Musik verstehen sie nichts und von solcher verirrten oder verrückten, gar nichts. Ich selbst bin so ganz unerfahren im Kaufmännischen, daß ich gar nicht den ersten Schritt tun könnte; eine Aufführung von irgendwas von mir, z. B. mehrere Quartettabende in Ihrer Stadt, ist schon darum unmöglich, weil ich wohl nie einen für mich so enthusiasmierten ersten Violinisten, wie der meinige hier,[84]) finden würde, obgleich ich mir einbilden möchte, die Sache würde Effekt machen. Orchesterwerke bekommt man unten nicht von mir zu hören, da ich Keinen mit so was behelligen werde und keine solche Gefälligkeiten verlange; es wäre auch ein ganz vergeblicher Versuch, aus verschiedenen Gründen. Freilich, wie die Sachen jetzt stehen, vergehen oft Monate, ohne daß ich was tue; und muß ich nicht fürchten, den Menschen endlich ganz unverständlich zu werden? Ich halte nichts von Regeln und dergleichen; die Quartette, die Sie zuerst von mir kennen gelernt, hatte ich zum größten Teil komponiert, ohne je eine Partitur von irgendwas in meinem Leben auch nur gesehen zu haben; aber ein ganzes Heft Mozartscher Violinquartette habe ich mal vor langer, langer Zeit ins Feuer geworfen, aus Ärger über solche Musik; bei solcher Natur mache ich mir freilich nichts, wie Sie sich denken können, aus der alten Manier; man kann hundert solche Sachen schreiben, es macht keine Mühe, geht aber auch alles unter, einst — — einst! —

Wie gesagt, für den Druck vermag ich selbst kurioser Weise nichts zu tun; die Notenhändler kennen mich nicht, die technischen Musiker unten verstehen mich nicht; auch werde ich nichts verschenken, denn

[81]) d. h. nach dem Süden, nach Leipzig.
[82]) Die Sinfonie ist verschollen.
[83]) op. 5 für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Klarinette, Fagott und Horn.
[84]) Gemeint ist Urbaneck, welcher schon im ersten Konzert Hirschbachs mitwirkte.

wenn ich nur meine Kosten heraus bekommen sollte, müßte mir der Verleger viel geben und ich glaube, er könnte was profitieren, wenigstens, wie ich nach dem allgemeinen Drängen hier um mich, die Quartette drucken zu lassen, schließen dürfte. Wäre ich nicht von vermögenden Eltern und dadurch geniert, ich würde sie mit meinen hiesigen Abonnenten auf Subskription allein und mit Vorteil stechen lassen.[85])

Kann ein Anderer etwas dafür tun, so werde ich mich ihm nach seinem Belieben dankbar und erkenntlich zeigen.

Beifolgend der Anfang des großen Aufsatzes über die fünf Beethovenschen Quartette. Ich bin hier in dem eigenen Falle, indem ich dieselben besprechen will, gleichsam wie in einem Spiegel einen Teil von mir selbst sehen zu müssen und mir entsinkt fast die Feder, den Aufsatz fortzuschreiben. Seltsames Zusammentreffen! Doch es sei; ich will kalt scheinen; was brauchen auch die Menschen davon zu wissen, und sie sollen, dürfen es auch nicht wissen, nie. —

Die Fortsetzung werde ich nach nochmaligem Hören des A moll Quartetts schicken, also baldigst. Ich tue mein möglichstes zum besten tieferer Kunst, und manchem habe ich ein eifriges Streben eingehaucht; die Sachen wirken, möge die Saat reifen. Ihre Zeitung wird immer allgemeiner hier gelesen, wovon freilich der Verleger nichts merken kann, da der Bezug der Conditoren etc. immer nur aus zweiter Hand geschieht. — Hinsichts des Beitrages für die Beilagen bin ich zu allem bereit, nur müssen Sie mir sagen, welcher Art das sein soll, ob Lied oder Instrumentalsatz; auf Ihre Antwort wird meine Einsendung unmittelbar erfolgen.

Ich wollte Ihnen erst noch ei[nen Aufs][86])atz über das Spiel der Gebr. Müller senden, aber ich habe mich besonnen [und will Ihrem] hier wenig bekannten Korrespondenten[87]) nicht vorgreifen. Der Primogeiger, welchen ich auch [als] ... Solospieler gehört, hat durchaus nichts, was ihn zu einer grandiosen Auffassung befähigt; so seelenvolle Stellen wie in Beethovens letzten Quartetten würde er nie gehörig aufzufassen und vorzutragen vermögen; seine Stärke besteht in Onslow, überhaupt in galanter Manier; er hat auch nie die letzten Arbeiten Beethovens hier vorgetragen, wie Ihr Korrespondent Ihnen einmal ganz fälschlich meldete. Es fällt mir hierbei ein, daß ich mal ein kleines *gestochenes* geistliches Kompositionsstück von Gluck gesehen habe.

Ich habe so viel gesprochen, wie ein altes Weib; Sie sehen, ich schreibe mehr als Sie Vielbeschäftigter. Sollte Ihr Cellist etwas in meinen gesandten Kompositionen zu schwer finden, so lachen Sie ihn aus; es geht alles zu spielen und ist ja gespielt worden; auch habe ich einige Ossia dabei gesetzt. Ich schließe, denn vielleicht haben Sie nicht mal Zeit den Brief auszulesen. Erhalten Sie Ihre Freundschaft

Ihrem
Herrmann Hirschbach

Welche Straße wohnen Sie? zu mehrerer Sicherheit! Diesen Brief konnte ich, als zu dick, nicht zur Einlage mit der Adresse beim Paket

---

[85]) Unverständlich; bei wirklich vermögenden Eltern hätte die Drucklegung der Werke keine Sorgen bereitet.
[86]) im Original beschädigt, z. T. unleserlich.
[87]) H. Truhn.

mitschicken; daher per Post besonders. An dem Vorwort lassen Sie, bitte, nichts aus."

In diesem ausführlichen Schreiben fesselt uns weniger die umständliche Erörterung der Drucklegung der Werke, bei der Hirschbach die Hindernisse am falschen Ort zu sehen vermeint und sich sehr unpraktisch zeigt, als vielmehr die Äußerung über sein Verhältnis zu den letzten Quartetten Beethovens: die Intensität seines Fühlens führt bis zur geistigen Besitzergreifung dieser Werke. Anschließend gibt er uns den Schlüssel für die Beurteilung seiner schriftstellerischen Arbeiten überhaupt; denn die Kälte und Sachlichkeit, die ihn oft zu merkwürdigen Fehlschlüssen verleitet, entspringt nicht seinem innersten Wesen, sondern ergibt sich aus der Ansicht: „Ich will kalt scheinen". Darin zeigt sich das scheue Wesen eines verschlossenen Menschen, der sein Inneres nicht preiszugeben vermag. Das geradezu ängstliche Verbergen des natürlichen Gefühls in den schriftstellerischen Arbeiten beschwor aber die Gefahr herauf, daß seine Ausführungen dem Fernstehenden unverständlich blieben. So führte schon der Artikel über die Neunte Sinfonie zu Mißverständnissen und auch später gelang es Hirschbach nicht, diesen Zwiespalt zu überwinden. Eine weitere, wesentlich größere Gefahr zeitigte diese Einstellung dadurch, daß die gefühlskalte Betrachtung künstlerischer Dinge die Denkweise Hirschbachs immer stärker beherrschte, sodaß sein natürliches Gefühl allmählich verkümmerte. —

Unverzüglich stimmte Schumann dem Aufsatz über Beethovens Streichquartette zu:[88]) „Auch der Ton gefällt mir mehr als in einigen Ihrer früheren Aufsätze (verzeihen Sie mir?)..." Ferner meint er, daß dieser Aufsatz die Gegner, die sich Hirschbach durch seine bisherige Mitarbeit zugezogen, wieder versöhnen werde. Um diesen verdienstlichen Beitrag in der Zeitschrift besonders hervorzustellen, sollte er zu Beginn des neuen Bandes „rasch nach einander, wo es mehr wirkt", veröffentlicht werden. Dies geschah auch: am 5. Juli (1839) erschien mit dem Titel „Über Beethovens letzte Streichquartette" die Einleitung, der drei Fortsetzungen folgten. Damit wurde in der N.Z.f.M. zum erstenmal versucht, diese so lang unverstanden gebliebenen Werke in einer zusammenhängenden Betrachtung kritisch zu würdigen.

In seiner Antwort drängte Schumann nochmals zur Herausgabe der Kompositionen: „Was den zukünftigen Druck betrifft, so müssen Sie sich freilich zum Schritt entschließen und irgendwo an-

[88]) am 28. Mai 1839, Jansen, 156.

klopfen. Ich werde darüber nachdenken und Ihnen wieder davon anfangen". Ferner wollte er die neuen Werke Hirschbachs in einem „Quartettmorgen" besprechen und in der musikalischen Beilage zur N.Z.f.M. ein Lied veröffentlichen.

Bei Übersendung der Fortsetzung des Aufsatzes über die Beethovenschen Streichquartette schrieb nun Hirschbach am 8. Juni:[89])

„Mein teurer [Freund!]

Über eine Woche von Berlin abwesend, empfange ich.. [Ihren] Brief vorgestern. Ich beeile mich, Ihnen die Fortsetzung des Aufsatzes zu senden, worin ich mich so kurz gefaßt als möglich, was auch gut ist, um der Sache ein Nachwort mitgeben zu können. Die Fortsetzung schicke ich Ihnen nächste Woche, also in 5—6 Tagen. Hinsichtlich des Adagios hatte ich mich in der Erinnerung geirrt, als ich schrieb, daß es mir unklar wäre;[90]) ich meinte wahrscheinlich was anderes, mir jetzt nicht beifallendes.

Gleichzeitig erhalten Sie meinen Gesang für die Beilagen; d. h. sehen Sie sich ihn an, ob er was wert ist, was ich kaum glauben kann, da ich noch nie dergleichen geschrieben, und man in jedem Fache einen ersten mißlungenen Versuch machen muß. Der Text ist gewiß noch nie komponiert, aber auch so tief, daß ich lieber ein ganzes Quartett darüber schreiben könnte als einen Gesang. Sollte derselbe also etwas taugen, bis auf einiges vielleicht, so muß ich ihn wieder haben zur etwaigen Abänderung (da ich in der großen Eile keine Abschrift davon nehmen konnte); taugt er aber nichts, so zerreißen Sie ihn, und ich schicke Ihnen was Anderes, gewiß Besseres. Meine Zeit ist durch Proben halböffentlicher Aufführung meiner Kompositionen heute wie gestern so beschränkt gewesen, daß ich zum Komponieren nicht mehr Zeit hatte; aber nun geht's wieder.

Die Adresse der Bettina ist: Baronin v. Arnim geborene Brentano de la Roche, unter den Linden 21; nach Erkundigung ist sie gegenwärtig hier, wie lang, kann ich freilich nicht wissen.[91]) Die drei neuen Quartette müssen Sie erhalten haben. Op. 17[92]) werde ich durchsehen, sobald ich es erhalten kann. Daß Sie Quartette schreiben wollen, freut mich;[93]) es ist das einzige Fach, worin man noch einige allgemeine Wirkung erlangen kann, denn Sinfonien sind schwer zur Aufführung zu bringen und nur einem sehr beim *Publikum* berühmten Autor zu schreiben vorteilhaft. Publikum = Konzertpöbel!

Am schwersten ist ein rein humoristisches Quartett zu schreiben, wenigstens in so großer Ausdehnung, wie ich es liebe; eins z. B. im Cha-

[89]) D.M.S. Berlin, Sch. VIII 1284; durch den Siegel stellenweise unleserlich.

[90]) Gemeint ist der III. Satz („Heiliger Dankgesang eines Genesenen...") aus dem Quartett op. 132, A-Moll.

[91]) Da der Brief Schumanns (bei Jansen, 156) keine derartige Anfrage enthält, scheint er nicht vollständig wiedergegeben zu sein. Hirschbachs Brief bezieht sich zweifellos auf das Schreiben vom 28. Mai 1839.

[92]) Fantasie in C Dur von R. Schumann.

[93]) Die 3 Streichquartette (op. 41) sind aber erst 1842 entstanden.

rakter der Beethovenschen A Dur Sinfonie vielleicht unmöglich, weil man riskiert, zu Haydnsch, d. h. zu oberflächlich zu werden. Man muß es selbst versuchen, um diese Klippe kennen zu lernen. Wieder umgekehrt ist das Septett am leichtesten humoristisch oder heiter behandelbar. Auch bemerke ich, daß junge, feurige Musiker von Tonsätzen heroischen Charakters, also Moll-Sätzen weit mehr eingenommen werden als von den auch gelungensten Dur-Sätzen. Freilich, großartiger ist's. Von mir verlangt man hier lauter Dämonisches, was hintereinander zu erfüllen unmöglich. Mich reizt nur das Höchste in der Erfindung und Intention und ich liebe freilich auch aus innerster Natur das Dämonische. —

Von Berlioz[94]) habe ich einiges gesehen, trau' mir also kein Urteil zu, bevor ich es gehört; aber aufgefallen sind mir Rossiniaden, rein italienische melodische Absurditäten, die gespielt doch auch nicht anders klingen können.

Über eine Novelle will ich nachdenken; so was ist sehr schwer, denn bloße Fantasien ohne tief bewegenden Wahrheitsgehalt passen wohl für den, der selbst nichts praktisches leisten kann, nicht aber für einen Komponisten; meine besten Novellen sind meine Quartette, Sinfonien etc. und sollen es auch bleiben; doch wie gesagt, ich werde darüber nachdenken und mein möglichstes tun. Tieck hat uns *schlechte* musikalische Novellen geschrieben und ist unser größter jetzt lebender Dichter, versteht freilich nichts von Musik. Eine Reise zu machen habe ich keinen Grund, da ich nicht weiß, was ich dadurch bezwecken könnte. Freilich, nach der Schweiz möchte ich mal, doch unser ganzes Leben ist ja unerfüllte Sehnsucht; ich komme auch wohl noch mal hin, wenn ich leben bleibe.

Ihr unwandelbarer Freund

Hirschbach.

Dem Ausklang dieses Briefes ist zu entnehmen, daß sich Hirschbach freier und persönlicher zeigte, als er es vorher getan. Die Bemerkungen über Berlioz, über Tieck, mehr aber über den Humor bei Beethoven mußten Schumanns Beifall erringen. Gedanken über das Komische in der Musik, namentlich in Beethovenschen Werken, veröffentlichte Schumann schon im ersten Jahrgang der N.Z.f.M.,[95]) und gerade über die humoristische Ausdeutung der A-Dur-Sinfonie schrieb er im dritten Schwärmbrief „an Chiara" eine schöne Fantasie.[96]) Hirschbachs Ansicht, daß sich Humor leichter im Septett als im Quartett ausdrücken lasse, bezog sich natürlich auf die vermehrten Klangkontrastmöglichkeiten durch Hinzunahme einzelner Bläser. Die Äußerungen über das gleichzeitig übersandte Lied bewirkten, daß sich Schumann zu einem oft zitierten Ausspruch hinreißen ließ, den er selbst bald Lügen

[94]) „Der ist der Tollste", hatte Schumann an Hirschbach geschrieben (Jansen, 156).
[95]) Kreisig I 112.
[96]) Kreisig I 121.

strafte. Noch vor Eintreffen der Antwort sandte Hirschbach eine weitere Fortsetzung des Quartettaufsatzes mit folgendem Schreiben:[97])

„Liebster Freund!

Beifolgend erhalten Sie die Fortsetzung des Aufsatzes; es ist alles möglichst kurz gefaßt und muß ich bitten, weil ich meinen früheren Plan so eingeengt habe, einiges in meinem Vorworte zu streichen, also 1. daß ich eigene Kompositionsansichten anknüpfen wolle (das soll bei einer anderen Gelegenheit geschehen), 2. daß ich ein getreues Bild entwerfen wollte, muß heißen: „ein kurzes". Auch brauchen die Spezialbetrachtungen keine Überschriften der Quartette zu tragen. Die nicht sehr geräumige Zeitung würde in der Tat durch zu weitschweifige, doch nur die Vergangenheit betreffende Aufsätze beeinträchtigt werden. Die Betrachtung des Es Dur Quartetts schicke ich allernächstens; doch das in B Dur ist ein schlimmer Casus; ich kann keine Partitur davon hier in Berlin geliehen bekommen, und das bloße Anhören ist nicht hinreichend; so sehe ich denn vorerst keine Möglichkeit, darüber abzuhandeln und wird es wohl einstweilen ....[98])[unterbleiben] müssen.

Später werde ich unter dem Titel: „Die musikalische Gesellschaft" Gespräche über die Kunst einführen, die gewiß nichts Anstößiges, wohl aber vielleicht manche interessante allgemeine Betrachtung, die sonst nicht beizubringen, enthalten sollen; vielleicht entwickelt sich daraus eine Novelle; Charaktere der einzelnen Sprechenden sind möglichst festzuhalten.[99]) Vorerst aber will ich noch den Sommer in dem zu schreibenden Septett genießen.

Die kriegerische Sinfonie geht fort, aber von dem Hinschreiben schreckt mich der Gedanke ab: „was hast du von solchen schwer aufzuführenden und kostbaren großen Werken?" In drei andere neue Quartette habe..[100]) [ich mich] tief hineingearbeitet, aber zugleich mein Ideal von psychischer Durchführung so hochgestellt, daß mir nichts genügt, und ich alles verworfen habe, bis ich zur Ruhe gekommen bin.[101]) Aber wie wenige rein der Erfindung und tiefster Empfindung hingegebene Quartette besitzen wir auch, die alte Schule hat nichts davon gewußt, die neuesten Quartettkomponisten, nun die —— ? Aha, Herr Onslow! Aber der verhält sich noch lange nicht z. B. zu Beethoven wie Herder zu Jean Paul. —

Ich für mein Teil spiele weiter nichts von alten Komponisten als Bach und Beethoven. Ihr op. 17 ist mir noch nicht vorgekommen. Wie mir Herr Truhn sagt, ist mit dem Musiktreiben in Leipzig wie mit den Abonnementskonzerten im Grunde nicht viel los; die Mittel sind wohl auch dort zu gering. Auch hier ist ja viel Geschrei und wenig Wolle, ob-

---

[97]) D.M.S. Berlin, Sch.VIII 1291; Datum z.T. unleserlich, aber sicher 15. Juni 1839.

[98]) Unleserlich.

[99]) Unter diesem Titel ist kein Beitrag erschienen; nur der kurze Aufsatz „Künstlerleben I" ist in Form eines Dialoges gehalten.

[100]) Unleserlich.

[101]) Somit hatte Hirschbach von 1838 auf 1839 sechs Streichquartette komponiert.

gleich freilich die Kräfte im Einzelnen wie im Gesamt sehr groß: freilich Geist ist nicht in den Menschen. Für mich wäre Paganini gut.

Ihr alter einsamer

Hirschbach."

Mitten in den Wirren seines Kampfes um Klara fand Schumann kaum Zeit, sich ausführlich mit den Ideen Hirschbachs zu beschäftigen. Darum entschuldigte er sich für sein langes Schweigen mit den schönen Worten: „Ich *lebe* jetzt einige der letzten Beethovenschen Quartette im besten Sinne bis auf die Liebe und den Haß darin".[102]) Über das eingesandte Lied schrieb er: „Mit der Auffassung des Chamissoschen Textes . . . bin ich gleichfalls einverstanden; doch hat die Komposition allerdings noch etwas unbehülfliches, wenn ich offen sprechen darf; auch wollen mir einzelne Fortschreitungen widerstreben". Und nun folgen die Worte: „Komponieren Sie noch mehr für Gesang? Oder sind Sie vielleicht wie ich, der ich Gesangkompositionen, so lange ich lebe, *unter* die Instrumentalmusik gesetzt habe, und nie für eine große Kunst gehalten? Doch sagen Sie Niemandem davon!"

Über die persönliche Beschränkung auf das Verhältnis Hirschbachs zu Schumann hinaus verlangen diese Worte eine Richtigstellung. Sowie Hirschbach im Gebiete der Kammermusik, so war Schumann in der Klaviermusik verwurzelt. Welche Blüten zeitigte zur selben Zeit die Liedkunst? Die Bände der N.Z.f.M. sprechen heute noch von dem Stand dieser Kunstgattung, der Schumann vielleicht wegen ihrer damals so geringen Bedeutung kein Interesse abgewinnen konnte. So sind diese Worte verständlich, und gerade deswegen wäre es ein Fehler, Schumanns eigenes Liederjahr (1840) als objektiv dagegen sprechend, anzuführen. Seine „Erkenntnis" auf dem Gebiet der Liedkunst war selbst nach dem eigenen Liedschaffen sehr gering. Die Nichterkenntnis der Bedeutung Schuberts auf diesem Gebiete und das unbewußtgeniale eigene Liedschaffen sind die Wurzeln sowohl der an Hirschbach gerichteten Äußerungen als auch der Ausführungen über die Lieder R. Franz's, die 1843 geschrieben sind.[103])

Hirschbach verwirklichte seine Andeutung, daß er über den Chamissoschen Text am liebsten ein Quartett schreiben wolle; das neunte Quartett op. 37 trägt das Motto:

Mein Aug' ist trüb, mein Mund ist stumm,
Du heißest mich reden, es sei darum,

[102]) Jansen, 158.

[103]) Kreisig II 147; vgl. hierzu M. Bauer „Zu Schuberts Gedächtnis", Z.f.MW. 1928, 11. Jg. 135.

Dein Aug' ist klar, dein Mund ist rot,
Und was Du nur wünschest, das ist ein Gebot.
Mein Haar ist grau, mein Herz ist wund,
Du bist so jung und bist so gesund.
Du heißest mich reden, und machst mir's so schwer,
Ich seh' dich an, und zittre so sehr.

Das zu diesem Text komponierte Lied kam in der N.Z.f.M. nicht zum Abdruck; unter den veröffentlichten Kompositionen Hirschbachs befinden sich erst Ende der 70er Jahre einige Lieder.[104])

Den kritischen Bemerkungen über das Lied konnte Hirschbach nicht folgen; in einem Briefe kam er bald darauf und überhaupt auf die Bemängelungen Schumanns zu sprechen:[105])

„Mein teurer Freund!

Mögen Ihre Verhältnisse sich glück[lich gestalten!]..[106]) so was ist, wie schon Goethe, der gleich klug und poetisch war, sagt, im menschlichen Leben immer die Hauptsache, wir mögen uns noch so romantisch anstellen; so weit wie der bringt's aber kein deutscher Musikus, nicht wahr? Was aber ganz gleichgültig wäre, wenn er es überhaupt nur zu was brächte. Am besten ist's wenn man in gewisser Hinsicht die Welt auslachen kann, doch ist so was selten, denn wo auch das Material vorhanden, sind doch wieder andere Verhältnisse, die Einen binden und beschränken, so daß es mit dem Lachen auch nicht geht.[107])

In Hinsicht auf diese Stimmung könnten Ihnen vielleicht die neuen Quartette durch ihren Charakter zusagen; hinsichtlich der Theorie aber glaub' ich, folgen wir verschiedenen Grundsätzen, denn was Sie an den vorigen Quartetten (jetzt wieder an dem Liede) an Ausweichungen und Baßausgängen getadelt haben, ist mir und anderen Musikern hier, auch Ihrem Korrespondenten, unauffindbar gewesen, sodaß ich nicht weiß, was Sie meinen, und Sie bitte, in den neuen Quartetten dergleichen doch ohne Zweifel häufig wieder vorkommende Stellen einige anzustreichen, damit ich der Sache auf den Grund komme. Quinten und Oktaven mach' ich nur aus Versehen, und ändere sie ab, wo ich sie finde, obgleich Beethoven schreckliche Quinten zwischen Primo und Baß und in Imitationen sogar hat, was leicht zu beweisen; er scheint wirklich, wie's Ries erzählt, gar nichts davon gewußt zu haben. Doch genug von solchen Kleinigkeiten. Die Vokalmusik ist auch mir freilich lang nicht so lieb wie die Instrumentalmusik und besonders Lieder

---

[104]) Darum ist auch H. J. Mosers Bemerkung unverständlich: „Gegenüber Schuberts Vorbild kommen [für die Lieder Schumanns] auch Spohr, der Braunschweiger Wiedebein, Schumanns Freund H. Hirschbach usw. nur in zweiter Linie in Betracht" (Gesch. der Deutschen Musik II 2, 170). Das Chamisso'sche Lied komponierte Schumann selbst und zwar als op. 27 No. 3.

[105]) D.M.S. Berlin, Sch. IX 1307; undatiert, aber sicher Anfang Juli 1839.

[106]) Unleserlich.

[107]) wohl eine Anspielung auf die finanziellen Verhältnisse.

schreib' ich mit Unlust; so was aber wie der Fidelio ist doch prächtig und ergreifend, und sollte ich auch die dazu notwendige Anerkennung erringen, so will ich mich an so was versuchen.

Am meisten behagt mir nun indeß immer die selbständige Musik, wo ich mein eigenes Innere und Erlebtes ausdrücken kann, wie mir auch von Gemälden am meisten Landschaften, welche am meisten den Beschauer mit Ahnungen erfüllen, während historische Gemälde zu ...[108]) [deutliche] Gewißheit geben, zusagen. Wie sehr wenige Texte von Liedern haben einen Inhalt, der für mich paßt! Liebeslieder? non, dazu bin ich zu mysantropisch; Gesellschaftslieder sind zu kleinlich, auch für die bin ich zu rauh, als sie anders als im Scherz bei Gelegenheit zu machen. Andere Lieder mit tiefem Inhalt singt aber kein Mensch; wozu also hilft es? Lieber zieh' ich mich in das stille Haus der Sehnsucht und Erinnerung zurück, das mir die geliebte Instrumentalmusik gewährt und verkehre mit mir selbst, die Menschen, die mich nicht verstehen, weiter nicht störend. Wahrhaftig unser Leben ist eine recht elende Maskerade, und wie recht hat Swift in Gullivers Reisen!

Anbei den Schluß des Quartettaufsatzes; möge die Zeitung, auf welche noch die einzige Hoffnung der mit der Kunst es ernst Meinenden beruht, fortwährend ein kräftiges, durch keine Rücksicht gehemmtes Leben führen. Schilling, den ich für einen schöngeistigen Charlatan halte, redigiert in Stuttgart auch eine musikalische Zeitung;[109]) kennen Sie was davon? Zu dem Mann habe ich, seitdem ich die erste Zeile von ihm gelesen, kein Vertrauen fassen können; doch wir wollen alle *leben!* und es ist ja nicht böse von ihm gemeint; also sei ..[110]) es!

Ihr alter Pudel

Hirschbach."

Auch darin kommt die scheue Melancholie Hirschbachs zum Vorschein, daneben die immer stärkere Bindung an die schriftstellerische Tätigkeit. Die subjektive Einstellung zu den verschiedenen Arten des Liedes spiegelt sein Verhältnis zu Kunst und Umwelt wieder. Die abwegigen Bemerkungen über die angeblich fehlerhaften Fortschreitungen bei Beethoven haben als billiges Abwehrmittel zu gelten: sie besitzen keinerlei Bedeutung und sind durch den in den Beiträgen für die N.Z.f.M. vertretenen Standpunkt hinlänglich widerlegt. Da die „Quartettmorgen" nicht mehr zu Stande kamen, unterblieb die Antwort auf Hirschbachs Fragen, wie auch die Besprechung der Werke in der Zeitschrift.

Der intensive schriftliche Gedankenaustausch zwischen Hirschbach und Schumann ist nun, soweit wir ihn heute noch verfolgen können, zu Ende. In den wenigen Briefen, die aus späterer Zeit

---

[108]) Unleserlich.

[109]) „Jahrbücher des deutschen Nationalvereins für Musik und Wissenschaft", gegründet im April 1839.

[110]) Unleserlich.

vorhanden sind, werden künstlerische Angelegenheiten nicht mehr besprochen; es sind nur kurze und flüchtige Mitteilungen.

Die Zeit vom Sommer 1839 bis Ende des Jahres 1841, die Hirschbach in seinem Elternhaus verlebte, war ausgefüllt mit reicher Kompositionstätigkeit. Eine willkommene Unterbrechung bedeutete die Ankunft Schumanns, die dieser mit der Bitte um völlige Geheimhaltung am 8. September (1839) mitteilte.[111]) Hirschbach scheint für Schumann eine — wohl private — Aufführung arrangiert zu haben, denn in einem Brief vom 14. September heißt es:[112])

„Sollte Fräulein Wieck Montag Vormittag um 9 (oder meinetwegen noch früher) bis spätestens 12 Uhr Zeit haben, so sind meine Leute bereit, aber dies muß von Seiten des geehrten Fräuleins *ganz gewiß* sein, und hoffe ich bis Morgen (Sonntag) Mittag *spätestens* 5 Uhr den definitiven Bescheid zu erhalten, weil ich nur auf Gewisses auch Gewisses versprechen kann, und die Leute, denen die Sache sonst *sehr angenehm* ist, bei schwankender Sachlage in Verlegenheit kommen und ich in noch größere.

Sie kennen ja die Welt! — Sehr angenehm würde es mir sein, wenn Sie mir etwas *von sich* durch das Fräulein spielen und mich hören lassen wollten; wo es auch ist, ich komme hin; ich bin ein sehr großer Freund Ihrer Kompositionen, wenn ich auch ganz still bin. —

Können Sie mich besuchen, so soll es mir sehr lieb sein; dem Truhn darf ich wohl nichts von Ihrer Gegenwart sagen, falls ich ihn treffen sollte; obgleich ers durch's Fremdenblatt heut' erfährt?

Hirschbach."

Die Erwähnung Truhns war keine zufällige; die nahen Beziehungen, die zwischen diesem und Schumann bestanden, waren der Grund, daß Hirschbach eines Tages folgenden Brief erhielt:[113])

„Berlin, 25. 2. 1839

Verehrtester Herr!

Robert Schumann fragt wiederholt in seinen Briefen an mich, ob ich Sie kenne; fordert mich auf, Sie kennen zu lernen mit der Bemerkung: er glaube, Sie seien schwierig im Umgange etc... Ich weiß nun gar nicht, ob Ihnen irgendwie daran gelegen, mich kennen zu lernen, oder ob ich Ihnen auf irgendeine Weise werde nützlich oder wenigstens angenehm sein können, worauf Schumann in einem seiner unleserlichsten Briefe hinzutippen scheint.[114])

---

[111]) Erler, I 216.
[112]) D.M.S. Berlin, Sch. IX 1347; die Anrede fehlt.
[113]) Dieser und die beiden folgenden gehören zu den neun aus dem Nachlaß Hirschbachs erhaltenen Briefen (siehe oben S. 4).
[114]) Die Briefe Schumanns an H. Truhn sind noch nicht veröffentlicht.

Genug! Ich erfülle hiermit nicht nur Schumanns Wunsch, sondern vielmehr noch meinen eigenen, da ich begierig bin von Ihren Kompositionen, die Schumann so nahe an die Seele gingen — kennen zu lernen. Ohne Zwang und Förmlichkeit! — Wann soll ich Sie besuchen?

Hieronymus Truhn.
Tierarzeneischulplatz 4"

Die durch diese Zeilen, die Schumanns edlem Verhalten ein schönes Denkmal setzen, angebahnte Bekanntschaft gestaltete sich bald enger, wovon zwei weitere Briefe zeugen:

„Verehrtester!

Ich kann nicht zu Ihnen kommen — mein Kind ist krank, und auch andere Gründe verhindern mich. Sie haben ja wohl jemand zum schicken, und so bitte ich dringend mir die Ouvertüre zum Hamlet samt Stimmen zukommen zu lassen.[115]) Die Redaktion des „Hamburger Korrespondent" hat mich mit dem Honorar sitzen lassen, und ich kann nicht reisen. Wollen und können Sie mir umgehend 3 Fr d/or leihen, um mich flott zu machen? Sie erweisen mir dadurch mehr als einen Liebesdienst. Wenn ich mich morgen nicht zur Post einschreiben lassen kann, setze ich alles aufs Spiel. Leben Sie wohl!

Ihr

Berlin, 18. 3. 1839 H. Truhn."

und:

„Im Begriffe auszugehen, Nachmitt. $2^1/_2$ Uhr empfange ich Ihre Antwort auf meinen Notruf und kann nicht umhin kürzlichst zu antworten, daß ich die Ouvertüre zum Hamlet *unter allen Bedingungen* umgehend erwarte, da sich von anderer Seite günstiger Wind zeigt, die Anker zu lichten. Mit Hofmeister werde ich wegen Ihrer Quartett's Rücksprache nehmen.[116]) Sollte ich Sie nicht mehr mündlich begrüßen können, so biete ich hiermit Lebewohl! Von Leipzig schreibe ich an Sie!

Berlin, 19. 3. 1839 H. Truhn."

Jedenfalls gehörte Truhn zu den wenigen Künstlern Berlins, mit denen Hirschbach freundschaftlichen Umgang pflog.

Nach der Abreise Schumanns entstand wieder eine längere Pause, welche schon aus dem Fehlen weiterer Beiträge in der N.Z.f.M. ersichtlich wird. Freilich waren es diesmal persönliche Lebensumstände, die zum vorübergehenden Stillstand des Gedanken- und Meinungsaustausches führten. Während Schumann in jener Zeit die heftigsten Anfeindungen und Auseinandersetzungen

[115]) Das schon im „Quartettmorgen" erwähnte Werk Hirschbachs, das Truhn in Leipzig aufführen wollte (siehe oben S. 30).

[116]) Zu einer Drucklegung der Werke durch Hofmeister ist es nicht gekommen.

mit Friedrich Wieck zu bestehen hatte, verlor Hirschbach seine Mutter durch den Tod (8. 12. 1839). In seinem äußeren Leben hatte sich seit seinem endgültigen Entschlusse, sich ausschließlich der Musik zu widmen, nichts geändert. War er auch im Elternhause vor den dringendsten Sorgen geschützt, so darf man ihn doch keineswegs als begütert bezeichnen. Die Veranstaltung eigener Konzerte könnte ja darauf schließen lassen, daß ihm einige Mittel zur Verfügung gestanden haben. Aber spätere Ereignisse und Andeutungen,[117]) vor allem Schumanns Äußerung aus dem Jahre 1842: „Was kümmert sich die Welt um ein Dichterstübchen, wenn es nicht gerade auf der offenen Fronte eines Palastes gelegen!"[118]) weisen doch auf einfache wirtschaftliche Verhältnisse hin. Natürlich sprechen bei der Befriedigung der Lebensbedürfnisse verschiedene Umstände mit: so war Hirschbach gegenüber dem stets in großen finanziellen Sorgen lebenden, um die Existenz seiner Familie darbenden H. Truhn zweifellos immer noch besser gestellt.

Merkwürdig bleibt, daß Schumann Hirschbachs Aufsätze ohne Entgelt in die Zeitschrift aufnahm, während er anderen Mitarbeitern, auch finanziell besser gestellten, ein übliches Honorar von 2 Louisdor für den Druckbogen bezahlte. Schumanns kaufmännische Tüchtigkeit scheint nicht gering gewesen zu sein; sie entsprang verschiedenen Motiven, was aus manchen seiner Briefe hervorgeht, in gewissem Sinne auch aus dem Schreiben an Keferstein vom 31.1.1840.[119]) Dieser Brief enthält auch eine Bemerkung über Hirschbach: „Mit dem Berliner haben Sie Recht; er war sehr keck; indeß wenn Sie von seiner Musik kennten, würden sie manches milder beurteilen; er ist eines der kühnsten Talente, das mir vorgekommen". Solche Bemerkungen an Dritte beweisen die ehrliche Anerkennung Schumanns auch in Zeiten, in denen die persönlichen Beziehungen ruhten.

Im Februar 1840 veranstaltete Hirschbach sein zweites Berliner Konzert. Wenn er auch den Zweck solcher Veranstaltungen, die Fachgenossen und das große Publikum mit den eigenen Schöpfungen bekannt zu machen, teilweise erreichte, so zeigte sich aber schon in diesem „Quartettkonzert" eine besondere Tücke des Schicksals: aus verschiedenen Gründen unterblieben die Rezensionen, die doch einen gewissen Reklamewert für die Künstler bedeuten. Truhn berichtete in der N.Z.f.M. nur:[120]) „Von der

---

[117]) z. B. im Aufsatz „Nachtstück" (1842).
[118]) Kreisig II 73.
[119]) Jansen, 177.
[120]) N.Z.f.M. 1840, 12. Bd. 127.

ersten Soirée, die H. Hirschbach am 15. Februar im Saale des Hotels de Russie zu milden Zwecken veranstaltet hatte, und worin zwei seiner geistvollen Instrumentalkompositionen zur Aufführung kamen, wollen wir noch nicht ausführlicher sprechen, da wohl noch eine zweite zu erwarten, was wenigstens im Plane lag".[121]) Der Rezensent der L.A.M.Z. war „durch Unpäßlichkeit abgehalten"[122]) und teilte nur mit, daß ein Quintett und ein Septett zur Aufführung gelangten, die verschieden beurteilt wurden. Von solchem Mißgeschick, dem sich später noch absichtliches Verschweigen zugesellte, wurde Hirschbach Zeit seines Lebens verfolgt. Einmal wurde die Besprechung eines im Druck erschienenen Werkes von der L.A.M.Z. bis zu einer Aufführung — es waren üblicherweise nur die Stimmen im Druck erschienen — verschoben;[123]) 1843 lehnte die N.Z.f.M. die Besprechung eines Konzertes mit dem Hinweis auf die Mitarbeiterschaft Hirschbachs ab.[124]) Solche Umstände erschwerten die Drucklegung seiner Werke, mit der er sich nach der wiederholten Aufforderung Schumanns endlich befaßte. So verzögerte sich schon die Veröffentlichung des ersten Quartetts der „Lebensbilder in einem Zyklus von Quartetten" bis zum Jahre 1841, wo sie durch den Verlag Bote & Bock veranstaltet wurde.

In das Jahr 1840 fallen auch die ersten Bemühungen zur Erlangung einer eigenen Existenz. Künstlern von der Begabung und Stellung Hirschbachs bot die damalige Zeit nur wenig Möglichkeiten; Robert Schumanns Schicksal ist schließlich auch darin typisch für diese Zeit. Ein scheues Naturell verhinderte Hirschbach, persönliche Beziehungen zu erlangen; man wird daher nicht fehlgehen, folgende, im Intelligenzblatt der N.Z.f.M. erschienene Ankündigung auf ihn zu beziehen:[125])

> „Anerbieten: Ein Komponist (tief in den Zwanzigern), der einsiedlerisch der Tondichtkunst lebt, wünscht sich einen Wirkungskreis zu eröffnen, und bietet sich als etwaiger Direktor namentlich auch solchen musikalischen Gesamtheiten an, denen er zur Hebung der Instrumentalmusik durch eigene neue Schöpfungen nützlich sein könnte. Näheres durch ... Bote & Bock, Berlin ..."

Stilistisch wie inhaltlich weist dieses Inserat zweifellos auf Hirschbach hin. Seine Gedanken über eine Berufstellung spiegeln

---

[121]) Jedoch aus unbekannten Gründen unterblieb.
[122]) L.A.M.Z. 1840, 42. Jg. 245.
[123]) L.A.M.Z. 1841, 43. Jg. 402; es kam zu keiner Aufführung.
[124]) N.Z.f.M. 1843, 18. Bd. 28.
[125]) N.Z.f.M. 1840, 13. Bd., zu S. 53.

sich auch in den bald darauf in der N.Z.f.M. erschienenen „Skizzen" wieder, in denen er unter anderem schrieb:[126])

„Ich fühle mich so einsam, und doch ist mir so wohl. Frei und ledig sich gleichsam aus der übrigen Welt herausstellen, das Getreibrad der Menschen beobachten und in den Aschenhaufen eigener Gefühle greifen, das ist die rechte Stellung für den Instrumentaltondichter. Nein, ich bin nicht einsam; der Gegenstand meiner Liebe altert nie, und sie selbst bleibt immer jung. Wenn der Morgenwind durch die Bäume flüstert, wenn nächtlicher Donner heranrollend die bange Stille unterbricht, tönt mein Inneres mächtig wieder, und feiert sein tägliches Hochzeitsfest. Ich habe mich den überirdischen Mächten ergeben, ich spreche ruhig mit den Geistern, die die Menschen schrecken; die gemeine Welt hat keinen Teil an mir."

Die aphorismenartigen „Skizzen" bilden mit dem einige Wochen darauf erschienenen Beitrag „Antiphiliströses", der nur die bekannte Verquickung künstlerischer Erkenntnisse mit dem eigenen Wollen enthält, die Brücke von dem großen Aufsatz über die letzten Streichquartette Beethovens 1839 zu den Jahren 1842/43, in denen Hirschbachs Aufsätze an Zahl alle anderen Beiträge in der N.Z.f.M. übertreffen. Denn außer diesen erschienen in der Zeit von 1839—1842 nur noch die Aufsätze „Über Preisaufgaben" und „Künstlerleben" I. Teil. Der Aufsatz „Antiphiliströses" erhielt aber eine unvermutete Bedeutung dadurch, daß sich E. Krüger, der einige Wochen vorher eine längere Abhandlung „Über Virtuosenunfug" in der Zeitschrift veröffentlicht hatte,[127]) durch Hirschbachs Ausführungen betroffen fühlte. Wohl besteht eine Möglichkeit, zwischen beiden Aufsätzen eine lockere Verbindung herzustellen; beginnt doch Hirschbach mit den Worten:[128])

„Zu allen Zeiten hat es Leute gegeben, die über den Verfall der Kunst jammerten. Erst war ihnen Gluck, dann Haydn, Mozart, Beethoven der Verderber. Aber diese Schmähung traf immer nur Geister ersten Ranges; denn nur große Eigenschaften haben große Feindschaft und große Verkennung. Jetzt, wo alles sich zu einer neuen Zeit heranübt, lärmen diese Tadler über Virtuositätsunfug und dgl. Wer sind sie doch?"

Die sich anschließende Charakteristik gipfelt in dem Satz: „Die ärgsten Philister in Urteilen über Kunst und Künstler waren von

[126]) N.Z.f.M. 1840, 13. Bd. 95.
[127]) N.Z.f.M. 1840, 13. Bd. 65 ff.
[128]) N.Z.f.M. 1840, 13. Bd. 119.

jeher schöne Geister und unschöne Geister: Kunstgelehrte".[129]) Da aber Krügers Abhandlung in Form eines Briefwechsels zweier Freunde, eines Musikdirektors und eines Dilettanten erschien, die Gegensätzlichkeit der Äußerungen also von vornherein gegeben war, bedurfte es schon einer persönlichen Animosität, um die Ausführungen Hirschbachs zu einer Erwiderung zu benutzen, die erst ein halbes Jahr darauf mit der Überschrift „Odiöses" erschien.[130]) Freilich boten die persönlichen Ansichten Hirschbachs, z. B. die Stelle: „Ich denke, man schriebe 'mal endlich, wo es sein muß, einen ersten Satz ganz in Moll; ja ein ganzes Konzert, ein ganzes Quartett in Moll, mit einem einigen Gefühle", eine bequeme Gelegenheit zur Persiflage. Die wichtige Ergänzung: „mit einem einigen Gefühle" außeracht lassend, hieß es in Krügers Erwiderung: „Aber ich halte das Urteil zurück, bis das Neuste des Neuesten, das prophetische Kunstwerk mit totaler Mondfinsternis, nämlich der *Quartettsatz ohne Dur,* erschienen sein wird".

E. Krügers Vorgehen rief schließlich eine anonyme Zuschrift: „Philister und Antiphilister" hervor, in der die gegnerischen Ansichten kühl und sachlich abgewogen und beide Meinungen für berechtigt erklärt werden.[131]) Die in einer Fußnote der Redaktion hinzugefügte Erklärung Hirschbachs, „daß sein Aufsatz „Antiphiliströses" gar nicht durch den des Herrn Dr. Krüger hervorgerufen sei", ließ erkennen, daß die Polemik nur durch die feindselige Haltung Krügers hervorgerufen wurde. Für die Stellung Hirschbachs zu den Mitarbeitern der N.Z.f.M. war auch dieser Vorfall symptomatisch.

Die schon erwähnte Pause in den beiderseitigen Beziehungen tat der freundschaftlichen Gesinnung Schumanns keinen Abbruch.

---

[129]) Wir denken dabei unwillkürlich an R. Wagners Ausspruch: „Seitdem es Kunstkenner gibt, ist die Kunst zum Teufel gegangen", Brief an Fr. Liszt, 2.10.1850.

[130]) N.Z.f.M. 1841, 14. Bd. 133 ff.; Krüger war antisemitisch eingestellt (vgl. sein Referat über Wagners Judentum in der Musik); dies ergibt auch eine Stelle aus seiner Erwiderung, wo er vom „Gegenteil des Philisters (etwa ein Prophet? — oder einer von dem auserwählten Volke?)" spricht. Im übrigen zeigt ein Brief Krügers an Schumann, daß es sich um ein sichtliches Mißverständnis handelte. Dazu kam die Sorge Krügers um seine Stellung in der N.Z.f.M., die er durch Hirschbachs Aufsatz für gefährdet hielt (D.M.S. Berlin, Sch. XI 1723). Auch bei Übersendung der Replik polemisierte er in einem Begleitschreiben gegen Hirschbach (D.M.S. Berlin, Sch. XI 1893); erst später bekannte er sich zu seinem Irrtum (D.M.S. Berlin, Sch. XII 2000).

[131]) N.Z.f.M. 1841, 14. Bd. 174; unterzeichnet mit „—l"; ich vermute darunter den Musikschriftsteller J. C. Lobe, der zu dieser Zeit ebenfalls dem Mitarbeiterstabe Schumanns angehörte.

Als dieser im Juli 1841 wieder eine Nachricht von Hirschbach erhielt,[132]) antwortete er umgehend:[133])

„Mit Freuden erkannte ich Ihre Handschrift wieder, die ich so lang nicht gesehen. Möchten Sie recht bald mehr solcher Blätter schicken — eben so viel Zeugnisse Ihres reichbewegten Innern. Dann auch etwas über Sie selbst, für den teilnehmenden Freund. Auch von mir erfahren Sie dann. Dankend und grüßend mit inniger Zuneigung..."

Der dem Briefe beigefügte Aufsatz „Künstlerleben, eine Reihe von Bildern I. der erste Tag" erschien einige Tage darauf in der Zeitschrift. Spätestens in den Herbst des Jahres 1841 fällt auch eine Reise Hirschbachs nach Leipzig,[134]) wo er u. a. einen Konzertabend mit eigenen Werken, oder, wie die N.Z.f.M. in einer Voranzeige berichtete, mit mehreren „seiner phantastischen Orchesterkompositionen" im Gewandhaus veranstalten wollte.[135]) Aus unbekannten Gründen scheint das Konzert nicht zu Stande gekommen zu sein.[136])

Diese Reise leitete die Übersiedlung nach Leipzig ein. Unsere Betrachtung befindet sich damit an dem entscheidenden Wendepunkt im Leben Hirschbachs. Ein kurzer Rückblick veranschauliche das bisherige Ergebnis: 1838 die Anbahnung der Bekanntschaft mit R. Schumann, 1839 die Vertiefung der Beziehungen, 1840 bis 1841 Stagnation. Nur so können wir diese undurchsichtige Zeitspanne benennen, die sich dadurch charakterisiert, daß den ersten,

---

[132]) Nicht mehr auffindbar; D.M.S. Berlin, Sch. verzeichnet dagegen einen Brief aus dem Jahre 1840 (X 1557), welcher der Vollständigkeit halber hier wiedergegeben sei: „Sr. Wohlgeb. Herrn Dr. R. Schumann. Herr Mus. und Buchhdler Bote (Handlung Bote in Berlin) von hier, wollte Sie während eines Geschäftsaufenthaltes in Leipzig besuchen und kennen lernen und begehrt zum Überflusse — sonst weiß ich nicht zu was — ein paar Zeilen von mir mit, welche ich ihm nicht abschlagen konnte, umsomehr, da diese Handlung sehr bereit wäre, (so viel ich weiß), eine Berliner musik. Zeitung zu gründen und sich nur noch den Mann dazu ansieht. — Es gehe Ihnen wohl im Leben.
Berlin, im März 1840 Herrmann Hirschbach."

[133]) Erler I 263, vom 17. Juli 1841.

[134]) Dies geht hervor aus der Anmerkung Hirschbachs zu obigem Brief Schumanns bei Erler: „Ich traf R. Sch. in Leipzig in einer neuen Wohnung, am Ziel seiner Wünsche. Er hatte seine Klara heimgeführt. Ich war bald Zeuge seiner Erfolge."

[135]) N.Z.f.M. 1841, 15. Bd. 148.

[136]) Für das Nichtzustandekommen der Aufführung spricht, daß die Absicht: „Die Zeitschrift wird das Nähere berichten", nicht verwirklicht wurde; ferner Dörffels „Geschichte der Gewandhauskonzerte", in der nur ein Kammermusikkonzert vom Jahre 1843 verzeichnet ist (215). Merkwürdig ist, daß die beabsichtigte Veranstaltung Hirschbachs in Fétis' Biographie universelle des Musiciens als verwirklicht angeführt ist.

große Spuren des Talents zeigenden Werken Hirschbachs keine weiteren folgten, die einer Erfüllung entsprochen hätten. Der künstlerische Aufstieg war dadurch gehemmt. Nur als Schriftsteller hatte er bisher vermocht, sich eine Stellung zu erringen. Da Berlin in dieser Beziehung keine Unterkunftsmöglichkeit bot — die Andeutung im Empfehlungsschreiben für Bote beweist solche Absichten — war es naheliegend, daß sich Hirschbach zu Schumann nach Leipzig begab. Seiner Heimatstadt, „dem skeptischen, trockenen Berlin mit seinem verdorrten Musikwesen"[137]) fühlte er sich nicht verbunden, auch wurden die äußeren Lebensumstände durch eine Übersiedlung nicht verändert. Der endgültige Entschluß wurde schließlich noch gefördert durch die nach manchen vergeblichen Versuchen dringender mahnende Notwendigkeit, sich eine feste Stellung zu erringen; die Musikstadt Leipzig, der „ein musikalisches Übergewicht über alle anderen Städte" zuerkannt werden mußte, bot auch hiefür die meisten Möglichkeiten.

Die endgültige Übersiedlung erfolgte, entgegen der ungenauen, obwohl von Hirschbach selbst inspirierten Angabe bei Erler,[138]) im Winter 1841/42.[139]) Die erste Zeit seines Aufenthaltes in Leipzig ist die erinnerungsreichste seines Lebens gewesen. Der tägliche Umgang mit Schumann vermittelte regen Gedankenaustausch, bei fröhlicher Geselligkeit wurde die Diskussion künstlerischer Fragen nicht vernachlässigt, gemeinsames Erleben und gemeinsame Arbeit milderten Hirschbachs scheue Zurückhaltung und entrissen ihn — wenigstens zeitweilig — der Einsamkeit. Er selbst plauderte in späteren Jahrzehnten gerne über diese Zeit.

Der sichtlichste Erfolg der Übersiedlung war seine vermehrte Mitarbeit an der N.Z.f.M.; die sich allmählich herausbildende geringere Beteiligung Schumanns wurde durch ihn kompensiert, allerdings nicht im Sinne einer direkten Vertretung. Denn diese hätte sich auf dem Gebiete der Werkrezension, der eigentlichen Domäne Schumanns, vollziehen müssen. Hirschbachs Beiträge gehören aber der Rubrik „Freie Aufsätze" an, die nun größeren Raum ausfüllte und den verminderten Umfang der „Werkrezensionen" verdeckte. Meist waren es Betrachtungen allgemeinen

---

[137]) Rep. I 57.

[138]) I 216; die Angabe ist mit der Erklärung des plötzlichen Aufhörens des Briefwechsels mit Schumann verbunden und wohl deswegen auf ungefähr 1840 festgesetzt.

[139]) 1842 führen an: Fétis und das „Konservationslexikon der Tonkunst", Köln.

Inhalts, in denen die Zusammenfassungen und die Herstellung von Übersichten überwiegen, wie z. B. in den Beiträgen „Die Instrumentalkompositionen der letzten 10 Jahre", „Die neueren deutschen Musikschulen",[140]) „Moderne deutsche Musikzustände", „Überblick", und „Zur Geschichte des Quartetts". Daß sein schriftstellerisches Lieblingsthema nicht vernachlässigt wurde, beweisen die Aufsätze „Die Beethovenschen Ouvertüren" und „Die Beethovensche große Messe". Persönliche Empfindungen vermitteln die „Federzeichnungen" und eine Fortsetzung des schon früher begonnenen Aufsatzes „Künstlerleben". 1843 wurde eine Serie von Beiträgen zusammengefaßt unter dem Titel „Vermischte Aufsätze"; zu diesen gehört außer einigen kleineren, wie „Über Operntexte", „Der Deutsche und Franzose", „Komponist und Virtuose", Musikalische Kritik" u.s.f. ein Essay „Über den Einfluß des Geistes des Zeitalters und des Charakters der Nation auf die musikalischen Kompositionen", dem ein Preisausschreiben des kgl. niederländischen Institutes für Wissenschaften und schöne Künste zu Grunde liegt. Während bei vielen Aufsätzen die Zeit ihres Entstehens nicht mehr zu ermitteln ist, gibt die Bekanntmachung dieses Preisausschreibens einen sicheren Anhalt, daß dieser Beitrag unmittelbar nach seiner Niederschrift veröffentlicht wurde.[141]) Gleichwohl kamen, wie aus einer Stelle des Aufsatzes „Moderne deutsche Musikzustände" erhellt, Abstände bis zu einem Jahr und darüber vor.[142])

Zweifellos wird Hirschbach versucht haben, sich auch an der Rezensions-Rubrik zu beteiligen. Diese lag in festen Händen, O. Lorenz, C. F. Becker, Jul. Becker, um nur einige Namen zu nennen, teilten sich mit Schumann darin. Sei es nun, daß die Strenge seiner Ansichten ein natürliches Hindernis bildete, oder daß nur die Übernahme der bisher von Schumann besorgten Klaviermusikkritik bei seiner unverhüllten Abneigung gegen diese Kompositionsgattung bedenklich schien: wir finden nur *eine* Werkbesprechung, die („H.H." unterzeichnet) von Hirschbach verfaßt ist. Sie handelt über „Mehrstimmige Gesänge" und gibt einen geschlossenen Überblick über den Stand der damals sich mächtig regenden Männerchorlyrik. Außer einer zu einer längeren Ab-

---

[140]) Musikschulen = nach einer Kompositionsmanier zusammengefaßte Gruppen von Komponisten.

[141]) 27. März — 27. April 1843 (N.Z.f.M. 1843, 18. Bd. 102 und 135).

[142]) Dieser Aufsatz muß nach dem über Mozart- und Beethovenfeiern Gesagten, 1841 [1791 — 1841 — 1827 — 1842] geschrieben sein, kam aber erst am 11. Oktober 1842 zur Veröffentlichung.

handlung gediehenen Rezension des Buches „Beethoven in Paris" von A. Schindler stammen nur noch einige Konzertrezensionen von Hirschbach. Hierzu gehören eine längere Besprechung eines Konzertes von Berlioz, eine kleinere Kritik über ein Konzert von Julius Becker, des ständigen Konzertreferenten der N.Z.f.M. und ein Bericht über „die Einweihungsfeier von Bach's Denkmal zu Leipzig". Es muß für Schumann ein besonderer Reiz gewesen sein, Hirschbach, den er selbst des öfteren mit Berlioz verglichen, über dessen Konzert berichten zu lassen. In dem großen Aufruhr, den die Deutschlandreise Berlioz's 1842/43 in den musikalischen Kreisen hervorrief — man vergleiche „Ritter Berlioz in Braunschweig" von Robert Griepenkerl, Schumanns Replik[143]) u.s.f. — gewann Hirschbachs sachlich anerkennende Rezension jedoch keine größere Bedeutung.

In der Zeitschrift wirkte sich die Tätigkeit Hirschbachs in steigendem Maße aus. Vier Aufsätze im 1. Halbjahr 1842, acht im 2. und fünfzehn Beiträge im 1. Halbjahr 1843 zeigen, welch' dominierende Stellung er erlangt hatte. Wohl wurden dadurch die übrigen Mitarbeiter nicht verdrängt: Zuccalmaglio ist zur gleichen Zeit mit acht, Kossmaly mit zwei und Krüger mit acht Aufsätzen vertreten, doch zeigt sich bei keinem dieser Mitarbeiter eine ähnlich ansteigende Kurve. So erscheint die spätere Äußerung Hirschbachs, Schumann habe ihm die Zeitung zum Kauf angeboten, durchaus glaubhaft. Nur die Begründung der Ablehnung: „Mir war aber die Musikschriftstellerei, zu der ich nur durch die Verhältnisse gezwungen worden, nicht sympathisch",[144]) klärt uns, wie wir noch sehen werden, über die tatsächlichen Vorgänge zu wenig auf.

Neben der eminenten Bedeutung der schriftstellerischen Arbeit Hirschbachs trat die durch die Übersiedlung wohl erhoffte Förderung für sein kompositorisches Schaffen in den Hintergrund. Woran es lag, daß seine Werke in den Konzerten des Gewandhauses keinen Einlaß fanden, bleibt ungeklärt. So war er auch in Leipzig gezwungen, eigene Konzerte zu veranstalten. Am 5. Januar 1843 fand als „Abendunterhaltung" vor geladenen Hörern das einzige Konzert statt, in dem Hirschbachsche Werke im Gewandhaus erklangen.[145]) Zur Wiedergabe gelangten das Streichquartett in C moll op. 2, das Streichquartett in B Dur op. 29 und das Septett op. 5. Diesmal durchbrach Hirschbach seine sonstige Ge-

[143]) Kreisig II 296.
[144]) Erler I 272.
[145]) Dörffel, a.a.O. 215.

wohnheit, nur eigene Schöpfungen aufzuführen: „Zwischenstücke des Konzerts waren", so berichtete die N.Z.f.M., die im übrigen eine Beurteilung ablehnte, „drei Lieder von Theodor Kirchner[146]) ... und zwei- und mehrstimmige Gesänge von Mendelssohn und C. Eckert". Eine versteckte Rezension lag überdies doch in diesem Bericht: „Sämtliche Kompositionen sind schon vor mehreren Jahren entstanden. Vielleicht hat der Komponist seiner Kunst seitdem holdere Seiten abgewonnen. In keinem Falle stehe er still".[147]) Trotz der sicherlich unter großen finanziellen Opfern veranstalteten Aufführungen gelang es Hirschbach nicht, eine tiefere Wirkung zu erzielen. Die öffentlichen Kunstinstitute blieben ihm zeitlebens verschlossen, und noch in späten Jahren war er gezwungen, eigene Konzerte zu veranstalten, um seine Werke zum Erklingen zu bringen. Der Grund hierfür kann nicht nur in seiner schriftstellerischen Tätigkeit gelegen haben; auch wenn wir, ohne der Spezialuntersuchung vorzugreifen, seine Werke mit anderen gleichzeitig erschienenen Kammermusikwerken vergleichen, erhalten wir noch keinen Anhalt für diese Außerachtlassung. Nachhaltige Wirkung erlangte keines der von der N.Z.f.M. mit Hirschbachs erstem Quartett angekündigten Werke von H. Esser, A. Fesca, F. Kalkbrenner, I. C. Lobe, G. Onslow, C. G. Reißiger, J. Schapler, A. Schmitt und L. Spohr.[148]) Aber selbst bei Ausschaltung der klangvollen Namen aus dieser Reihe zeitgenössischer Tonsetzer erhebt sich die Frage: Hätte sich Hirschbachs erstes Quartett nicht neben Schaplers Preisquartett behaupten können? Schumann hatte Schapler sicherlich zu Unrecht gelobt: „Hier spricht ein anderer Mensch zu uns als die hundert gewöhnlichen, das fühlt man gleich",[149]) und einen andern aus der Reihe der Genannten, A. Fesca, zu Unrecht getadelt.[150]) Freilich lautete die Rezension des Druckes von Hirschbachs erstem Quartett nicht mehr so überschwänglich wie drei Jahre früher bei der ersten Durchsicht, aber auch Schumann empfand die merkwürdige Einstellung der musikalischen Öffentlichkeit zur Muse Hirschbachs: „Man

---

[146]) Wahrscheinlich die erste Aufführung seiner Lieder op. 1, deren Druckausgabe im gleichen Bd. der N.Z.f.M. (18. Bd. 120) von Schumann günstig rezensiert wurde.

[147]) N.Z.f.M. 1843, 18. Bd. 28; der Bericht stammt wohl von Schumann.

[148]) N.Z.f.M. 1841, 14. Bd. 210.

[149]) Kreisig II 72.

[150]) z. B. Kreisig II 86 ff. In der Beurteilung Fescas scheint Schumann persönlich voreingenommen gewesen zu sein; ein anonymer Brief (D.M.S. Berlin, Sch. XIV 2327) und eine Erklärung Fescas (D.M.S. Berlin, Sch. XIV 2326) deuten darauf hin.

sollte meinen, viele unserer Leser müßten begierig nach dem ersten Werke eines jungen Mannes greifen, der in dieser Zeitschrift schon manchmal zu ihnen gesprochen."[151]) Selbst wenn wir schließlich in Betracht ziehen, daß Hirschbach keine Stellung erlangen konnte, die ihm einen Einfluß auf einen bestimmten Kreis verschafft hätte — die Voraussetzung zur Entfaltung manches kleineren Meisters — bleibt noch ein Rest: Die Dissonanz des reichen Schaffens und der geringen öffentlichen Wirkung der Werke gehört zur Tragik Hirschbachs. —

Über die weitere Ausgestaltung der persönlichen Beziehungen zu Schumann geben nur noch Hirschbachs eigene Nachrichten Auskunft. Daß es zur letzten tiefen Vertrautheit nicht gekommen ist, geht aus dem fast völligen Erlöschen des Briefwechsels seit der Übersiedlung Schumanns nach Dresden (1844) hervor. Auch in den sonstigen Briefen Schumanns wurde Hirschbach nur noch spärlich erwähnt; Klara Schumann stand in keinen Beziehungen zu ihm.[152])

Einige kürzere, doch interessante Nachrichten sind aber aus den Jahren 1842/43 erhalten. So schrieb Hirschbach einmal:[153])

„Für die Zeitung. Ich bitte mir aber, wenn es abgedruckt, üblicherweise ein Exemplar dieser Nummer aus, damit ich doch mal weiß, was ich geschrieben. Der Alte

Hirschbach."

Dann folgte eine Bitte Schumanns:[154])

„Lieber Hirschbach, es fehlt mir sehr an gutem Manuskript — und dann muß ich vorarbeiten zu einem kleinen Ausflug. Bitte, schreiben Sie — mir bis nächsten Dienstag etwas. Kommt die Zeit, arbeite ich auch für Sie.

Ihr

Schumann."

---

[151]) Kreisig II 73; an dieser Stelle sei die Anmerkung 477 bei Kreisig (II, 443) dahingehend richtiggestellt, daß von diesem Zeitpunkt an nur noch selten Hirschbachs Kompositionen in der Zeitschrift besprochen wurden.

[152]) Eine Anfrage bei Eugenie und Marie Schumann ergab die volle Bestätigung dieser Tatsache, die schon aus dem Fehlen des Namens Hirschbachs in der Biographie Klara Schumanns von Litzmann ersichtlich ist.

[153]) D.M.S. Berlin, Sch. XIII 2141. Die Datierung ist nicht sicher; gegen die Angabe 6.1.1841 spricht der Umstand, daß zu dieser Zeit kein Aufsatz Hirschbachs erschien; der Brief kann aber am 6.2.1842 geschrieben sein.

[154]) Erler I 272; ohne Datum, vermutlich 1842.

Die eigenartige Stellung Hirschbachs als unbezahlter Mitarbeiter der N.Z.f.M. wurde durch folgenden Brief aufgerollt und wohl auch geändert:[155])

„Bei näherer Erwägung glaube ich doch, daß der Aufsatz, von dem wir gestern sprachen, vielleicht für Ihre Zeitung nicht unpassend ist, wie mir anfangs schien. Da ich nun wahrscheinlich diese Woche nicht mehr zu Poppe[156]) kommen werde, lege ich Ihnen denselben zur Ansicht bei. Nur bemerke ich, daß ich, da man im praktischen Leben ja nur auf sich selbst rechnen darf, auch in Betracht meiner ungewissen Zukunft selbst *für Sie gegenwärtig* nichts mehr ohne Honorar liefern kann und darf. Gefällt Ihnen also der Aufsatz nicht, so geben Sie ihn an R. Friese[157]) wieder zurück, von dem ich ihn mir am Mittwoch wieder abholen werde.

H. Hirschbach."

Schumanns Antwort auf diese Zeilen steht — ein köstlicher Einfall — als Motto zu dem ersten der „Vermischten Aufsätze" in der N.Z.f.M.:[158]) „Schreib nicht eilig; streich weg, was Dir nicht gefällt, mache nichts umsonst; laß Dich für alles bezahlen! Mozart Vater a. s. Sohn". Unter den Eingeweihten mag dies Motto manch' Schmunzeln hervorgerufen haben, zumal Schumann in der Wahl der Sentenzen, die er jeder Nummer der Zeitschrift voranstellte, stets auf den ersten Artikel Rücksicht nahm und auch die Aufsätze Hirschbachs mit charakteristischen Mottos schmückte. Bei der zeitraubenden Arbeit des Aussuchens solcher Mottos scheint Hirschbach bisweilen geholfen zu haben. Als Schumann einmal ein passendes fand, teilte er es Hirschbach, vielleicht um ihn der Mühe des weiteren Suchens zu entheben, brieflich mit:

„Es sterbe Streit und Hader!
Doch — nicht zu früh! Denn wie aus Kontrapunkten
Der Musica, so muß aus Kampf und Streit
Des Geistes Einklang mit sich selbst entstehen."

Ob Schumann mit dieser Sentenz Zacharias Werners, die am am 22. März 1842 in der N.Z.f.M. veröffentlicht wurde,[159]) auf einen persönlichen Vorfall anspielte, bleibt zweifelhaft. Hirschbach hatte den wirklichen Zusammenhang vergessen, als er der ersten Veröffentlichung dieses Briefes bei Erler, in der noch die

[155]) D.M.S. Berlin, Sch. XIII 2296; das Datum „Juli 1842" ist von Schumann hinzugefügt und wohl um ein halbes Jahr zu früh angegeben.
[156]) Bierlokal in Leipzig.
[157]) Der Verleger der N.Z.f.M.
[158]) N.Z.f.M. 1843, 18. Bd. 99.
[159]) N.Z.f.M. 1842, 16. Bd. 93.

Schlußworte stehen: „Gedenken Sie auch heute gern Ihres R. Schumann" die Erklärung hinzufügte, daß

„die Worte „Zank und Hader" wohl im Scherz gebraucht worden seien. Ich hatte nie Streit mit Schumann, obgleich wir oft bis in die Nacht unsere Ansichten austauschten und mein Ideengang in der Instrumentalmusik sich weitere Ziele steckte, als Schumann verfolgte. Nie setzte er meinen Meinungen Widerspruch entgegen".[160])

Dieser Verteidigung einer vergangenen Zeit folge hier der Ausklang von Schumanns letztem Bericht über Hirschbachsche Werke, in dem die zukunftsschweren Worte standen:[161])

„Wir lieben das Ringen der Jugend nach Neuem, und Beethoven, der bis zum letzten Atemzuge rang, steht uns als ein hohes Muster menschlicher Größe da; aber in den Fruchtgärten Mozarts und Haydns stehen auch schwerbeladene Bäume, über die sich nicht so leicht hinwegsehen läßt, oder man überhebt sich eines veredelnden Genusses zu seinem Schaden so lange, bis man, nach anderen umsonst in der Welt umhersuchend, endlich doch wieder auf jene zurückkommt, aber dann zu spät und oft mit einem erkalteten Herzen, das nicht mehr zu genießen, oder mit zitternden Händen, die nicht mehr zu bilden verstehen."

Einstweilen aber blickte Hirschbach noch fest und vertrauensvoll in die Zukunft. Wie sie künstlerisch aussehen sollte, dessen war er sich bewußt; wie sie sich materiell gestalten würde, blieb freilich eine große Sorge. Kleine Augenblicksverlegenheiten kamen im Leipziger Künstlerkreise wohl öfters vor; trotzdem bedrückte es ihn, als er zum erstenmal im Leben bitten mußte (Brief an Schumann):[162])

„Sie werden mir auf 24 Stunden vielleicht eine kleine Gefälligkeit erzeigen. — Unerwarteterweise nämlich erfahre ich in diesem Augenblicke, daß unser hiesiger Geschäftsführer nicht morgen, sondern erst Donnerstag Abend von Berlin zurückkommt. Sollte ich also morgen nicht eine besondere Rimesse erhalten, worauf ich aber immer noch zähle, so seien Sie so gut, mir morgen abend, auf einen Tag nur, eine ganz kleine Summe (8 Thaler vielleicht) vorzuschießen, da ich doch mit etwas Honorar bei Ihrer Zeitung akkreditiert bin; ich werde sie Ihnen mit Dank spätestens Freitag zustellen, da es doch Donnerstag Abend vielleicht zu spät werden würde. Verzeihen Sie dieses durch meine Nachlässigkeit verschuldete Gesuch, das erste in meinem Leben an irgendwen dieser Art. Finde ich mich morgen nicht bei Poppe ein, so habe ich Ihre Gefälligkeit, wofür ich im Voraus danke, auch nicht mehr nötig. Ihr

Hirschbach." —

Einem mit allen Einzelheiten vertrauten Beobachter wie Hirschbach konnte nicht entgehen, daß sich die N.Z.f.M. in den

---

160) Da auch Erler (I 272) 1842 angibt, läßt sich Kreisigs Vermutung (II 416) nicht mehr aufrechterhalten.

161) Kreisig II 75 (über die Druckausgabe des ersten Quartetts).

162) D.M.S. Berlin, Sch. XV 2591; vom 31. Mai 1843.

Jahren 1842/43 in einer inneren Krise befand. Die wachsende Unlust, aber auch die stärkere Gebundenheit an die musikalischen Verhältnisse Leipzigs ließen in Schumann den Kampfgeist früherer Jahre erlahmen.[163]) Nachdem auch Fink Ende 1841 von der Redaktion der L.A.M.Z. zurückgetreten war, verwandelte sich die einstige Rivalität der beiden Zeitschriften in ein freundschaftliches Nebeneinander. Diese Vorgänge bildeten die natürliche Voraussetzung zur Gründung einer neuen Zeitschrift, die mit dem Titel „Signale für die musikalische Welt" vom Januar 1843 an regelmäßig erschien.[164]) Nun besaß Leipzig drei Musikzeitschriften; aber keine von diesen entsprach den künstlerischen Erfordernissen des Augenblicks: die „Signale" gaben sich als musikalisches Witzblatt, die L.A.M.Z. war von der N.Z.f.M. ins Schlepptau genommen; die N.Z.f.M. meinte einmal ganz ernsthaft von Mendelssohns Symphonie op. 56:[165]) „Das herkömmliche Instrumentalpathos... trifft man in ihr nicht, nichts, was etwa wie ein Überbieten Beethovens aussähe." Solche Worte richteten sich — auch wenn sie aus Schumanns Feder stammten — unwillkürlich gegen Hirschbach, den eifrigsten Mitarbeiter, dem die unbedingte Anerkennung Mendelssohns in der N.Z.f.M. nie behagte. Blieb Schumann aber der Redaktion wochenlang fern, dann lagen die Verhältnisse für Hirschbach noch ungünstiger, zumal er sicherlich die Unbedeutendheit des „Liederministers"[166]) O. Lorenz' erkannte und seine Meinung nicht geheim gehalten hatte. Als Schumann aber offen von Rücktrittsabsichten sprach — der genaue Zeitpunkt hiefür ist nicht ermittelt — reifte die Entscheidung. Daß der Zwist mit E. Krüger unterdessen beigelegt war, änderte nicht viel.[167]) Das Interesse an den Fachblättern war auch

[163]) Die zahlreichen Briefe R. Frieses, des Verlegers der N.Z.f.M. (D. M.S. Berlin, Sch.) geben Einblick in die Redaktionsführung. Trotz des zärtlichen Stiles, in dem sie teilweise gehalten sind, beklagt sich Friese 1843 öfters über die unzulängliche Tätigkeit Schumanns.

[164]) Das Erscheinen der „Signale" wirkte sich auch am Rückgang des Absatzes der N.Z.f.M. aus; in einem Briefe an Schumann zählt Friese zuerst die „Signale" und die „Blätter für Musik und Literatur" (Hamburg), dann erst „die schlechten Sachen" als Ursache des Niedergangs der N.Z.f.M. auf. Friese fühlte sich sogar veranlaßt, Schumann nur noch eine prozentuale Beteiligung am Absatz als Honorar für seine Tätigkeit vorzuschlagen (D.M.S. Berlin, Sch. XVI 2723).

[165]) Kreisig II 132.

[166]) Ein Ausdruck Schumanns, Jansen, 130.

[167]) In seinem Aufsatze „Die beiden Bachschen Passionen" verweist Krüger in einer Fußnote auf Hirschbach: „Vgl. H. Hirschbach in dem einsichtsvollen Aufsatze, der viel Anregendes enthält, über: „neuere deutsche Musikschulen" (N.Z.f.M. 1843, 18. Bd. 70).

durch ein anderes Ereignis abgelenkt: durch die Gründung des Leipziger Konservatoriums.

Vielleicht wollte Hirschbach der natürlichen Entwicklung dieser im Flusse befindlichen Ereignisse zuvorkommen; vielleicht fühlte er sich auch in den Hintergrund gedrängt durch die mittlerweile schon vollzogenen Tatsachen: die Eröffnung des Konservatoriums, die Übernahme der Redaktion der L.A.M.Z. durch M. Hauptmann und die stillschweigende Vertretung Schumanns an der N.Z.f.M. durch O. Lorenz. All diesem stellte er nun seine eigene Tat entgegen. Losgelöst von allen Bindungen, in der Idee neu und selbständig, sehr glücklich in der Wahl und in der Beschränkung auf ein künstlerisches Ziel: so erschien Mitte November 1843 das Probeheft einer neuen Zeitschrift mit dem Titel:

Musikalisch-kritisches
Repertorium
aller neuen
Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst.

Herausgegeben
durch
einen Verein von Künstlern,
redigiert von
Herrmann Hirschbach.
Leipzig,
Verlag von F. Whistling.

Dem Probeheft folgte im Januar 1844 das erste Heft der neuen Monatsschrift mit der an die Spitze gestellten Veröffentlichung der Skizzen Beethovens zu einer Zehnten Sinfonie. Mit Beethovens Neunter Sinfonie begann der Musiker in Hirschbach zu gären, mit Beethovens Neunter Sinfonie befaßte sich die erste schriftstellerische Arbeit, mit Beethovens Skizzen zur Zehnten Sinfonie trat Hirschbach in das entscheidende Jahr seiner öffentlichen Wirksamkeit. Das Vorwärtsstreben konnte nicht besser symbolisiert werden. Beethoven war aber ein gefährliches Fundament: an diesem gemessen, mußte die gesamte künstlerische Produktion, mußten fast „alle neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst" für wertlos erklärt werden. Dies geschah denn auch unmißverständlich in kurzen und längeren Besprechungen. Trotz dieser gewagten kritischen Voraussetzungen können wir heute sagen, daß Hirschbach meist das Richtige getroffen hat.

Freilich stehen sich lobende und tadelnde Rezensionen in argem Mißverhältnisse gegenüber: aber in jeder früheren oder späteren Zeit wird das summarische Ergebnis bei Heranziehung aller neu erscheinenden Werke das gleiche sein müssen. Die prinzipielle Voraussetzung, daß dies Mißverhältnis nur seine eigene Zeit betreffe, war also ein Irrtum des Repertoriums und seines Autors. Hirschbach war darin Exponent seiner Zeit, daß er versuchte, die willkürliche Auswahl der zu besprechenden Werke, ein Hauptübel der damaligen Zeitschriften, zu unterbinden. Jede Beschränkung hätte eine neue Gefahr bedeutet: daher auch die Einseitigkeit der N.Z.f.M., in der nur die Rezensionen Schumanns als besondere kritische Leistungen hervorragen. Allerdings kannte auch die N.Z.f.M. keine verlegerischen Rücksichten, aber erst im Repertorium wurde offen darauf hingewiesen. So hieß es schon im Probeheft: „Der ganze Musikalienhandel [das Verlagsgeschäft] ist ein widerwärtiger Klumpen von Torheit und niedriger Gesinnung, wie bei weitem nicht der Bücherhandel".[168])

Wie die Verleger, so wurden in dem Einführungsartikel „Musikzustände der Gegenwart" auch die Komponisten, die Virtuosen und die Zeitschriften einer auffallend strengen Betrachtung unterzogen. Dem „Freien Aufsatz allgemeineren Inhalts" — das Rep. übernahm diese Rubrik aus den anderen Zeitschriften — folgte der Hauptteil, der „Kritische Anzeiger", in dem monatlich rund 150 Werke besprochen wurden. Leider wurden die kritischen Referate der herrschenden Unsitte gemäß mit Chiffre unterzeichnet, sodaß eine genaue Eruierung heute nicht mehr möglich ist. Die Hinzunahme einer weiteren Rubrik „Das Leipziger Musikleben" begründete Hirschbach selbst:[169])

„Eigentlich gehörte dasselbe nicht zu dem ursprünglichen Plane des Repertoriums; aber die täglich mahnendere Notwendigkeit, über Manches unabhängiger und offener zu sprechen, als man zu vernehmen gewohnt, hat uns bewogen, auch diesen Gegenstand in den Kreis unserer Beobachtung zu ziehen."

Schließlich brachte das Rep. noch kurze „Notizen", sodaß die Anlehnung an die bestehenden Zeitschriften immer stärker wurde, ein prinzipieller Unterschied — wenigstens für den Fernerstehenden — kaum noch bestand, und nur die rücksichtslose Schärfe der Kritik auffallen mußte.

Es war ausgeschlossen, daß Hirschbach die ungeheure Arbeit allein bewerkstelligen konnte. Trotzdem war die Zahl seiner

[168]) Rep. Pr. 5.
[169]) Rep. Pr. 44.

Helfer, der „Verein von Künstlern" — eine stereotype Wendung auf dem Titelblatt aller Musikzeitschriften dieser Zeit — sehr klein. Während z. B. die N.Z.f.M. 1843 fünfzehn Mitarbeiter anführt, beschränkt sich die Mitarbeiterzahl des Rep.s auf fünf, unter denen nur A. Schindler hervorragt. Über dessen Beziehungen zu Hirschbach, die Hueffer nur allgemein streift,[170]) erhalten wir indirekt genauere Auskunft durch ein glücklicherweise erhaltenes Schreiben, in welchem sich Hirschbach seinem Freunde gegenüber in aller Offenheit über die Angelegenheiten des Rep.s äußert. Dieser Brief ist gleichzeitig die einzige erhaltene Nachricht Hirschbachs aus der Zeit der Gründung des Rep.s:[171])

„Leipzig, 6. November 1843.

Mein wertester Freund!

Die einzelnen Punkte Ihres Briefes habe ich hier der Reihe nach zu beantworten. Von meinen Kompositionen schweige ich und sage Ihnen nur meinen Dank für die Aufmerksamkeit, welche Sie ihnen zu widmen die Güte hatten.[172]) Aus einmal für alle Zeiten angenommenen Grundsatz spreche ich nie über meine Kompositionen mit Anderen, was ihren Inhalt anbelangt.

Die Geschichte mit David ist mir nicht unerwartet gekommen, sondern hat viel Heiterkeit erregt. Es ist freilich nur Affektation; gerade David ist ein für Lob und Tadel sehr empfindlicher Mensch. Hier heuchelt er Teilnahme für das Repertorium, und äußerte neulich zu Whistling: er habe mich sehr lieb! was noch mehr Spaß erregte. — Das sind mal Heuchler! — Mendelssohnianer! — Aber was soll man machen! Einen solchen guten Virtuosen wie David kann man nicht entbehren und einen Tag vor Ihrem Zusammentreffen mit ihm in Berlin hatte ich ihn schon für die Aufführungen unseres Institutes engagiert. Er selbst sagte mir: „er würde sehr gerne mitarbeiten, wenn er als ausübender Musiker nicht zu sehr geniert wäre". —

Die Leute freilich wissen, was ihrer wartet. Das Repertorium konnte aus Mangel an hinlänglicher Schrift (originelles Unglück) so lange noch nicht erscheinen. Erst jetzt ist dieselbe vom Berliner Gießer gekommen, und sind bereits vier Bogen fertig, die anderen zwei im Laufe der Woche; also anfangs nächster Woche schicke ich Ihnen das Ganze,[173]) und bitte Sie zwei Exemplare davon bei Stehely & Coblank auszulegen. Die Teilnahme ist eine lebendige und ich glaube, daß es Ihren Beifall finden wird. Die Folgen für Whistling freilich sind unberechenbar, und

---

[170]) Ed. Hueffer, „Anton Felix Schindler" 43 ff.

[171]) Das Original stellte mir R. Zimmermann, Aachen zur Verfügung.

[172]) Vielleicht in einer Tageszeitung?

[173]) Hieraus geht hervor, daß das Probeheft des Rep.s Mitte November 1843 erschienen ist. Vgl. hierzu Jansen, „Die Davidsbündler", 248 und die Erwiderung Wasielewskis in seiner Schrift „Schumaniana", 100.

ist es möglich, daß derselbe von den übrigen Verlegern in den Bann getan wird.

Hartes ist über Hiller gesagt worden, als Komponist (nicht als Dirigent), und Sie werden daraus ersehen, daß Hirschbach keinen eigenen Vorteil ansieht, wenn es auf die Enthüllung der Wahrheit ankommt. Möge nur die übrige musikalische Welt diese Aufopferung, die ich von jeher zu bringen bereit war, mal erkennen; ich glaube, wer alles durchschaut, und den stillen, stummen Stolz, womit ich den Heuchlern gegenübergetreten bin, [erkennt], sagen muß, daß ich es verdiene. —

Doch genug! vielleicht war es nötig, daß mein Charakter so eisern würde, wie er es ist. —— Ich kenne *alle*, aber ich verachte die Gemeinheit! —— mein Hauptbuch ist seit langem der Tacitus!

Hillers Frau, um auf was lustiges von diesem düstern Ernst zu kommen (und was ist das Leben ohne Humor?) ist nicht hübsch genug, um Interesse zu erregen. Wenigstens mein's nicht, wie Sie in Ihrem Briefe meinten; — sie singt zum Teil schrecklich! ——

Das eigentliche Repertorium beginnt vom 1. Dezember d. J., und erscheint den 15. jedes Monats vom Januar an, ein Heft von 8 halben Bogen (das Probeheft ist 1 Bogen schwächer). Es bespricht das gesamte Musikleben. Aber die Arbeit ist auch ungeheuer. Die Wirkung wird sein, wie wenn man eine brennende Zigarre in den Mund steckt.

Die Geschichte mit Mendelssohn ist charakteristisch. Sie könnte für's Feuilleton unseres Repertoriums (das sehr bedeutend ist) dienen.[174]) Sie werden da manches dergleichen [find]en. Wenzel [?] und Whistling lassen sich Ihnen empfehlen. Schumann hat mir gesagt, daß Sie ihm geschrieben haben.[175]) Wieso meine Briefe Ihnen so spät zu Händen kamen, ist mir unerklärlich. —— Auf Ihre Anfrage erwidere ich folgendes: Unterricht in der Art des Klavierspiels zu geben, wie Sie wünschen, würde hier sehr schwer sein, ja *ganz unmöglich;* alles ist auch hier dem Modernsten zugewandt und kümmert sich nicht im Geringsten um das Gute. Ich sage Ihnen unverhohlen den Zustand der Dinge, denn es wäre unverzeihlich von mir, wenn ich Sie durch eine Unwahrheit täuschte. *So ist's und nicht anders.* Und wie wollen Sie als Fremder dies auch hier anfangen? Denken Sie, wie viel tausend Widerwärtigkeiten Sie dabei treffen würden. So lieb es mir wäre, Sie hier zu sehen, so darf ich Sie doch nicht durch eine falsche Angabe dazu verleiten. Das ist meine Meinung. Doch vielleicht stellen sich günstigere Umstände, die oft der Zufall gibt, heraus.[176]) Wie kann ich dafür die Verantwortlichkeit übernehmen? — ich kann Ihnen nur die Geschmacksrichtung hier melden. Das Leben ist übrigens hier sehr — sehr teuer. Nächste Woche schreibe

---

[174]) Unter „Feuilleton" sind die Betrachtungen über das „Leipziger Musikleben" u. a. erschienen.

[175]) Der Brief ist vorhanden D.M.S. Berlin, Sch. XVI 2736 (vom 2. Nov. 1843); er enthält u. a. die Stelle: „Endlich schließlich bitte ich Sie, Herrn Hirschbach bei gelegentlicher Verzehrung eines Cotletts im Collegio musico namens meiner den besten Appetit zu wünschen, anbei meine Verwunderung auszudrücken, daß er mir auf meinen letzten Brief gar nichts erwidert, und wenn etwa ein Groll daran Ursache sein sollte, er mittelst seines ...[unleserlich] nur alles zu Papier bringen möge, was er mir an den Kopf werfen will".

[176]) Es kam nicht dazu.

ich Ihnen mit Zusendung der 3 Exemplare des Repertoriums mehr. Bis dahin

Ihr

Hirschbach.

Haben Sie etwa von mir nach dem: „Leipziger Musikleben" in der Kölnischen Zeitung einen Aufsatz gelesen? Ihren Brief habe ich natürlicherweise nicht mitgeteilt. Ihr Geschäft in Berlin wird nicht reüssieren (so viel glaube ich zu wissen), wie es auch augenblicklich stehen mag.[177]) Weiter kann ich nichts sagen —— ——"

Dieser Brief setzt eine längere persönliche Bekanntschaft voraus; manche gemeinsame künstlerische Ansichten und auch Charaktereigenschaften mögen zu schneller Vertrautheit geführt haben, die sich nunmehr in der Mitteilung kleiner Begebenheiten äußert. Diese übertrumpfen die Bemerkungen über das im Erscheinen begriffene Rep. erheblich und beeinträchtigen den Hirschbach sonst ohne weiteres zugestandenen Idealismus und Ernst. Zu der „Geschichte mit David", zu der „Geschichte über Hiller und dessen Frau", zu der „Geschichte mit Mendelssohn" tritt die „Geschichte" des Repertoriums, und der billige Vergleich mit der brennenden Zigarre krönt die Mitteilungen über ein Unternehmen, das dem höchsten Streben in der Kunst geweiht sein sollte. Gewiß spiegelt sich Schindlers Schreiben in der Antwort wieder; die Aufklärung über das Rep. ist aber zu dürftig und betrifft nur Nebensächliches. Die angeführten Gründe gegen die Übersiedlungsabsichten Schindlers bewegen sich in den üblichen Klagen, die ausgedrückte Schadenfreude über den eigenen Verleger Whistling charakterisiert Hirschbach ebenso wie der Widerspruch in der Behandlung Davids: „einen solchen guten Virtuosen... kann man nicht entbehren", und der Bemerkung, „daß Hirschbach keinen eigenen Vorteil ansieht, wenn es auf die Enthüllung der Wahrheit ankommt". Solche Entgleisungen lassen erkennen, daß Hirschbach vielleicht die Fähigkeiten besaß, ein solches Unternehmen zu beginnen, aber nicht den Charakter, es gesinnungsrein durchzuführen.

Schindler stellte eine Reihe von Skizzen und Briefen Beethovens zur Verfügung, die im Rep. zur ersten Veröffentlichung gelangten. Später erschienen verschiedene Musikberichte aus seiner Feder und auch seine Erklärungen gegen H. Dorn, die in der N.Z.f.M. ihre Erwiderungen fanden. Eine Beteiligung Schindlers am

[177]) Es handelte sich um den Verkauf der Beethovenschen Manuskripte, die Schindler dem König von Preußen angeboten hatte; er wurde 1846 perfekt (Hueffer a.a.O. 54).

„Kritischen Anzeiger" des Rep.s halte ich bei der großen Entfernung Leipzig—Aachen für ausgeschlossen, wenn auch spätere Äußerungen Schindlers darauf hindeuten.[178])

Die zwischen heiligem Enthusiasmus und wachsender Verbitterung schwankende Erscheinung Schindlers konnte dem Rep. keine feste Stütze sein. Aber auch unter den übrigen Mitarbeitern fehlte eine markante Persönlichkeit. Jul. Becker war sehr anpassungsfähig; es gelang ihm, gleichzeitig Mitarbeiter am Rep., an der N.Z.f.M., der er schon seit Jahren angehörte,[179]) und an den „Signalen" zu sein.[180]) Durch ihn wurde Hirschbach auf A. F. Riccius aufmerksam:[181])

„Verehrter Herr Redakteur!
Lieber Herr Hirschbach!

Mit großer Freude teile ich Ihnen mit, daß ich einen Mitarbeiter für Sie ausfindig gemacht, der Ihnen äußerst willkommen sein wird. Er heißt Riccius. Derselbe besitzt
1. gute theoretische Kenntnisse. Spielt
2. gut Klavier,
3. Violine und Bratsche, bläst
4. Horn, spielt
5. Orgel und singt und ist
6. Mitarbeiter in literarischen Journalen, hat also
7. als Kandidat wissenschaftliche Bildung, kurz:
er ist ein guter Musiker!

Dem können Sie nun Arbeit in allen Abteilungen zukommen lassen, da er auch gut Partitur versteht und sehr viel kennt. Ich kenne ihn von seiner musikalischen Seite schon lange und war um so freudiger überrascht zu hören, daß er auch mit der Feder gut umzuspringen wisse, als ich es ihm vorher nicht zugemutet hatte. Ich habe bereits vorläufig mit ihm Rücksprache genommen und wenn Sie ihn, wie ich hoffe, brauchen können, stelle ich ihn baldigst Ihnen vor. Herr Whistling kennt ihn überdies jedenfalls und ich vermute, daß er dasselbe von ihm wird zu sagen wissen.

Ihr
ergebener
17. Januar 1844. Julius Becker."

Auch Riccius wurde, wie Wasielewski bestätigt,[182]) als Mitarbeiter gewonnen, desgleichen Julius Knorr. Mit dem frühverstor-

[178]) Hueffer a.a.O. 46.

[179]) Entgegen der irrtümlichen, noch in der neuesten Auflage (1929) des Riemannschen Musiklexikons befindlichen Nachricht, daß *nur* C. F. Becker Mitarbeiter der N.Z.f.M. gewesen sei. (Unter „C. F. Becker").

[180]) Als Mitarbeiter des Rep.s erwähnt in der N.Z.f.M. 1844, 21. Bd. 16 und im Rep. I 250.

[181]) Brief aus dem Nachlasse Hirschbachs.

[182]) „Aus siebzig Jahren", 75.

benen talentvollen Pianisten Gustav Martin Schmidt[183]) schloß die Reihe der engeren Mitarbeiter Hirschbachs. Ohne Eruierung des Chiffresystems ist es nicht möglich, den tatsächlichen Umfang der Mitarbeit der Genannten festzustellen; daher müssen wir die endgültige Aufklärung darüber einer späteren Zeit überlassen, in der es auf Grund des heute noch vielfach verstreuten, meist in Privatbesitz befindlichen handschriftlichen Nachlasses der Genannten möglich sein wird, auch diese Einzelheiten aufzudecken. Daß sich Hirschbach bemühte, den Kreis seiner Mitarbeiter zu erweitern und namentlich seine Kollegen von der N.Z.f.M. zu gewinnen, bezeugt ein Brief E. Krügers an Schumann vom November 1843, in dem es heißt:[184]) „Was macht Hirschbach für einen Lärm mit seinem unerhört neuen, kühnen, rücksichtslosen, antiphiliströsen Journal! hat auch mich zu Tische geladen!" Spätere Erwähnungen Krügers lassen erkennen, daß damit eine Aufforderung zur Mitarbeit gemeint war.[185]) Ferner vermute ich als Verfasser einer Korrespondenz aus Köln, die „Z-k-g" unterzeichnet ist,[186]) Zuccalmaglio, der zur selben Zeit der Kölner Korrespondent der N.Z.f.M. gewesen ist. Zur ständigen Mitarbeit am Rep. ist es jedoch bei Beiden nicht gekommen.

Der häufige Wechsel der Chiffrenzeichen — im Probeheft sind es 16, im ersten Heft des Rep.s 26 — kann kaum darüber hinwegtäuschen, daß Hirschbach den größten Teil der Arbeit allein bewerkstelligen mußte. Dies gilt namentlich für das Probeheft, das überall die Spuren einer einheitlichen künstlerischen Anschauung verrät. Der sonst übliche Prospekt fehlt, ein kurzes Vorwort gipfelt in den Worten: „man soll uns nie einer absichtlichen Unwahrheit Schuld geben dürfen; denn nur die Wahrheit allein, meinen wir, kann allen Teilen wirklich nützen". Im übrigen wird schon im Vorwort das Arbeitsgebiet erweitert: neben den gedruckten Werken sollten aufgeführte ungedruckte Werke besonders besprochen und Privatkonzerte veranstaltet werden, „worin nur Manuskripte zu Gehör gebracht würden". Dieses durch Schumanns „Quartettmorgen" inspirierte Vorhaben, das auch schon von anderen Zeitschriften übernommen wurde und schnell entartete, ist, abgesehen von einem einzigen Versuch, nicht zur Ausführung gelangt.[187]) Gegenüber dieser geplanten und anderen

183) Erwähnt im Rep. I 250.
184) D.M.S. Berlin, Sch. XVI 2761.
185) Rep. I 296.
186) Rep. I 328 ff.
187) So kam A. Schmidt, der Redakteur der A. Wiener M.Z., von der

durch Einbeziehung verschiedener Rubriken verwirklichten Erweiterungen des Rep.s tritt die prinzipielle Bestimmung des kritischen Maßstabes zurück. In seinem Einführungsartikel setzt sich Hirschbach nur kurz damit auseinander:[188])

„Eine Frage an uns sehen wir auf des Lesers Lippen schweben: „welches ist denn die Musik, die ihr jeder andern vorziehet?" — wir wollen sie ihm beantworten: *„die tiefseelenvolle, urkräftige, begeisterte, in großen, freien, dem jedesmaligen Inhalte angepaßten Formen sich bewegende, die auf tüchtigem harmonischen Grunde ruht."*

Bei aller Klarheit in der Zusammenfassung der drei wichtigsten Faktoren eines Kunstwerkes läßt diese kritische Formel, die gleichzeitig Hirschbachs eigenes kompositorisches Streben ausdrückt, viele Möglichkeiten der Beurteilung offen; sie rechnet mit dem augenblicklichen Zustand der Kunst und nicht mit Kunstwerken der Zukunft. Die aesthetische Forderung geht wohl über Schumanns Versuche, in den Etüden Hillers, Bergers, Potters, Grunds etc. „einen poetischen Charakter" zu entdecken,[189]) hinaus; aber schon der Anpassung der Form an den Inhalt eines Stückes wird zuviel Bedeutung beigemessen. Sehr anspruchslos, auch direkt gegen die allerdings noch verhüllte weitere Entwicklung der Musik gestellt ist die Forderung nach dem „tüchtigen harmonischen Grunde" aller Musik. Wäre Hirschbach nur Schriftsteller und Kritiker gewesen, dann würde uns diese Genügsamkeit nicht auffallen; für einen vorwärtsstrebenden Künstler aber ist sie das Zeichen einer begrenzten Begabung. Gewiß legt auch Schumann in seinen Rezensionen wenig Wert auf neue Harmonien; so sucht er die harmonischen Kühnheiten in der Phantastischen Sinfonie mit der Unbeholfenheit des jungen Berlioz zu erklären, kann aber doch nicht umhin, zu sagen:[190])

„Doch stößt man auch oft auf platte und gemeine Harmonien, — auf fehlerhafte, wenigstens nach alten Regeln verbotene, von denen indes einige ganz prächtig klingen, — auf unklare und vage, auf schlecht klingende, gequälte, verzerrte. Die Zeit, die solche Stellen als schön sanktionieren wollte, möge nie über uns kommen!"

Veranstaltung solcher „Zeitschriftenkonzerte" wieder ab, während die von Gaillard, dem Redakteur der Berliner M.Z., eingerichteten Konzerte alsbald den Charakter von Verlegerkonzerten annahmen und von den übrigen Verlegern Berlins eifrig nachgeahmt wurden. Über die vielfachen Hindernisse, die sich dem einzigen Konzerte entgegenstellten, berichtete Hirschbach im Rep. II 122. Von anderen Zeitschriften brachte nur die Berliner M.Z. eine kurze Notiz (1845, 2. Jg. 35).

[188]) Rep. Pr. 6.
[189]) Kreisig I 214 ff.
[190]) Kreisig I 76.

Die gleiche Anschauungsweise kehrt in Hirschbachs bedeutendster Rezension, der Kritik des Klavierauszuges des „Fliegenden Holländers wieder: [191])

„Die Kunst soll uns aus der rauhen Wirklichkeit herausreißen, sie soll uns durch ideale Darstellung mit dem prosaischen Leben versöhnen. Sie darf daher niemals in dem Beschauenden oder Hörenden unangenehme Gefühle erregen, sie soll nie auf verletzende Weise berühren, weil sie dann nur das geistige Wesen des Menschen niederdrücken würde. Wagner ist durch seine Musik zum Holländer beinahe in diese Irrungen verfallen, doch nur aus zu großem Kunsttriebe, aus dem allzueifrigen Bestreben genaue Charakteristik zu liefern. Seine Musik bewegt sich fast ohne Aufhören in den grauenhaftesten Dissonanzen, und da immer am meisten, wo der fliegende Holländer singend auftritt..."

Die übrigen Ausführungen steigern sich jedoch bis zum Vergleiche Wagners mit Gluck und heben insbesonders die trefflich gelungene musikalische Charakteristik der einzelnen Personen hervor.

Schumann und sein Jünger Hirschbach, dessen kritische Formel eine Nachbildung des an die Spitze der Berlioz-Rezension gestellten kritischen Postulates darstellt, stehen an der Schwelle einer neuen Kunst, die sich nach alten Regeln nicht erklären läßt. Gegenüber seinem Vorbild bleibt Hirschbach mit seinen kritischen Forderungen ein Eklektiker, der die Strenge der persönlichen Ansicht durch die Strenge der Arbeit insofern verstärkte, als er sich durch keinerlei Rücksichten gehemmt fühlte. Ein wesentlicher Unterschied besteht ferner in der Übertragung kritischer Erkenntnisse auf das eigene Schaffen, das bei Schumann stets eine Rückwirkung erkennen läßt, während es bei Hirschbach ohne Steigerung verläuft. Was beide aber verbindet — damit berühren wir die tiefste Ursache der schnell geschlossenen Freundschaft — ist die Forderung, die Musikkritik den Zufallsschriftstellern zu entreißen und den Musikern zu übereignen, wozu sich bei Schumann wie bei Hirschbach als wichtiges Moment die Förderung des eigenen Schaffens gesellt. Durch die Selbständigkeit seiner Ansichten fiel Hirschbach schon in der N.Z.f.M. auf; in der Tat gebührt ihm eine Ausnahmestellung unter den Mitarbeitern Schumanns, die fast sämtlich dem Musiklehrerstande angehörten. [192])

---

[191]) Rep. I 452; sie ist mit „88" unterzeichnet, deren Autorschaft Hirschbach allerdings in Abrede stellte (Rep. II 301).

[192]) Darauf ist m. E. noch nicht hingewiesen worden. Angefangen mit dem Klavierlehrer Fr. Wieck im Gründungsjahr der N.Z.f.M., gehört in jedem Jahr der weitaus größte Teil der Mitarbeiter dem musikalischen Lehrberufe an, z. B. 1843 im 18. Bd. C. F. Becker, J. Becker, T. Hagen, A. Gathy, O. Lorenz, G. Nauenburg usw.

Das persönliche Verhältnis zu Schumann wurde durch die Gründung des Rep.s nicht gestört. Während in den Kritiken über Kompositionen Mendelssohns oft die Bitterkeit des eigenen Mißerfolges als Komponist durchklingt, z. B. in der Rezension über das Violinkonzert, in der es heißt: „Doch mag immer für mich das ganze Konzert bloß ein großer Dreier sein, während Andere, Genügsamere ein Goldstück daran finden",[193]) bleibt Hirschbach Schumanns Kompositionen gegenüber rücksichtsvoll-anerkennend. Zur Bestätigung der Richtigkeit der kritischen Arbeit im Rep. weist er wiederholt auf die wenigen noch von Schumann stammenden Rezensionen der N.Z.f.M., z. B. auf eine Kritik, die „ein sehr strenges, aber wahres Urteil über Mose von Marx aus gediegener Feder bringt, auf welches wir besonders deshalb noch mit Freude aufmerksam machen, weil dadurch unser oft ausgesprochener inniger Wunsch nach unparteiischer, strenger Handhabung der Kritik kräftig unterstützt wird."[194]) Auch Schumann achtete die ernste Arbeit, die im Rep. geleistet wurde; so schreibt er im Juni 1844 an Verhulst:[195])

„...Hirschbach haut gewaltig um sich in seinem Repertorium. Ein freies Wort war aber einmal nötig, und ich lobe es an ihm, geschäh es manchmal nur nicht gar zu persönlich und rücksichtslos. Eine tolle Zeit..."

Dies ist die einzige wirklich zustimmende Äußerung über das Rep. geblieben. Durch seine Übersiedlung nach Dresden verlor Schumann Hirschbach und sein Rep. bald aus dem Auge, mit der gesamten musikalischen Welt hatte aber Hirschbach schon durch das Probeheft alle Brücken abgebrochen.

In seinem Fanatismus, die Wahrheit zu verkünden und der musikalischen Welt ihr verlogenes Antlitz wie im Spiegel vorzuhalten, glaubte er, sich allen Einrichtungen des öffentlichen Kunstlebens entgegenstellen zu müssen. So begann er schon im Probeheft mit einer Rubrik „Journalschau", in der er die Zeitschriften einer systematischen Betrachtung unterzog. Solange Schumann noch als Redakteur der N.Z.f.M. zeichnete, blieben die Bemerkungen über diese rücksichtsvoll; zuerst nennt er sie „die reichste an wertvollen freien Aufsätzen, wenn auch der frühere Freimut daraus entwichen ist, und Verhältnisse die Kritik genieren;[196]) als aber O. Lorenz die Redaktion offiziell übernahm,[197]) mischte

[193]) Rep. II 218.
[194]) unter „Notizen" zu Beginn des 6. Heftes (Juni 1844).
[195]) Jansen, 241.
[196]) Rep. Pr. 42.
[197]) mit dem 21. Bd., Juli 1844.

er in seine Bemerkungen die persönliche Abneigung gegen diesen. Kurz vorher brach er jegliche Beziehung zur N.Z.f.M. ab:[198])

„Beifolgend sende ich, da ich nicht mehr Mitarbeiter an der Schumannschen Zeitschrift bin und also gar kein Recht auf Mitteilung derselben habe, die mir zugekommenen, unvollständigen Nummern dieses Jahres zurück, indem Sie dieselben sich leicht komplettieren können.

Herrmann Hirschbach."

Diese Mitte Juni 1844 an die „Friese'sche Buchhandlung" gesandten Zeilen leiten die Kontroverse zwischen beiden Zeitschriften ein; den Höhepunkt bilden die Ausführungen der N.Z.f.M. in Nummer 15 des 21. Bandes, die hier zur Veranschaulichung der Wirkung des Rep.s und des damals üblichen Tones wiedergegeben seien:[199])

„Zu einem Redakteur, spricht H. Hirschbach, gehört mehr als bloße kurze Rezensionen schreiben zu können. Gewiß! Mehr sogar als was H. H. besitzt. Mehr nämlich als ein maßloser Dünkel, eine widerliche Eitelkeit, eine Herzlosigkeit und Grobheit, die alles hinter sich läßt, was seit lange in dieser Art geleistet wurde. Humanität ist für H. H. ein Vorurteil, Bescheidenheit Schwäche. „Nur Lumpe sind bescheiden", denkt er mit einem andern großen Manne. Produktivität verlangt er. Man vergegenwärtige sich nun womöglich einmal H. H.'s gesamtes produktives Wirken und Treiben als Schriftsteller und Komponist, von seiner ersten kritischen Waffentat, dem Don-Quichotischen Kampfe gegen die 9. Sinfonie bis auf seine neuesten Bestrebungen, und sage, ob dies alles genüge, um eine Berechtigung zu der Stellung zu geben, die er usurpirt, zu der Art, wie er sich in ihr behaupten will; Berechtigung zu der lächerlichen Herablassung, mit der er die Werke von Künstlern nur eben noch „durchschlüpfen" läßt, denen er nicht würdig die Schuhriemen zu lösen; Berechtigung zu dem wegwerfenden Tone, mit dem er über Kompositionen gerade der Gattungen aburteilt, in denen ihm eigene Erfahrung gelehrt haben muß, wie schwer es ist, etwas wahrhaft Befriedigendes zu leisten. Wollte aber Einer bei Beurteilung von Kompositionen einer Gattung, bei der neben der Motivenerfindung auf Verarbeitung so viel ankommt als bei Quartetten und Orchestersachen, wollte man bei Beethoven'schen, sogar bei H.'schen Quartetten einige Takte aus der 1. Violinstimme hinsetzen, über jene Hauptsache, die künstlerische Ausführung aber, doch nur in beliebter kurzer Weise, auf das Axiom hin absprechen: Ich behaupte es, folglich ist es — was H. H. dann wohl sagte? Das Repertorium zeigt öfters unbedeutende instruktive Sachen, Konversationsgesänge mit auffallender Milde, ja Wärme an, und doch jene Härten gerade bei den höheren, schwierigeren, wenig gepflegten Gattungen, wo jedes Streben wenigstens achtendes Zurechtweisen verdiente? Aber H. H. will als Kritiker einen Lorbeer ertrotzen, der ihm, dem Komponisten, sich versagte. Das ist ja der ganze Jammer.

[198]) D.M.S. Berlin, Sch. XVII 2931.
[199]) N.Z.f.M. 1844, 21. Bd. 60.

Er will also vor allem den Zeitgeschmack heben, zu sich heranbilden, und er tut's in einer Weise, die ihn freilich vor Einmischung ziemlich sicher stellt, aber er sieht nicht, daß er nur die Rolle eines kotwerfenden Knaben spielt, dem Jeder gern aus dem Wege geht. Das gilt ihm nun für Respekt! Er meint scharf zu sein, wenn er herzlos ist. Er brüstet sich mit Unabhängigkeit und ist ein Sklave seiner selbst. Er will entschiedene Sprache führen und ist doch nur unerhört grob. — Ein Punkt ist's, um den sich dieser Mann unermüdet dreht; was Wunder, wenn er der Täuschung unterliegt, die Welt drehe sich um ihn. Dieser Punkt ist aber keine Sonne, sondern leider nur H. H.'s hoch (von ihm) verehrtes Ich.

Die Idee des Repertoriums, die allgemeine Tendenz eines solchen Unternehmens ist sicherlich gut und an der Zeit, und könnte, von einem Manne ausgeführt, der mit scharfem Urteil, gereiftem Geschmack, tüchtiger, vielseitiger, durch hinlängliche Praxis erprobter Kunstbildung eine wahre Unabhängigkeit, und vor allem einige allgemein menschliche Bildung vereinigte, nur allseitigen Anklang finden. Ein solcher Phönix ist freilich schwer gefunden. Daß es H. H. nicht ist, an dieser Wahrheit gibt es höchstens einen Zweifler.

— Ist diese Probe unseres Schaukelsystems Hrn. H. noch zu unentschieden, so stehen ihm entschiedenere zu Gebote. ——

d.R."

Interessant ist an diesen in ihrer Ironie kaum zu überbietenden Ausführungen die Anerkennung der Idee des Rep.s; die persönlichen Ausfälle gegen Hirschbach sprechen dadurch für sich. Daß Hirschbach mitunter eine recht überhebliche Sprache führte, zeigen die schon im Probeheft veröffentlichten Bemerkungen über andere Zeitschriften, z. B.: „Die Wiener Musikzeitung steht auf einer Stufe, die uns ganz fremd ist, und wie eine der Kindlichkeit erscheint. Die ganzen dortigen Verhältnisse mögen es so mit sich bringen, und es zeigt, wie weit wir Norddeutschen doch im Geistigen voraus sind." [200]) Solche Entgleisungen mußten eine Rückwirkung hervorrufen. Diese nahm er in seiner Verblendung als ein Zeichen der Wahrhaftigkeit und Richtigkeit seines Tuns.

Wohl fand Hirschbach auch Gleichgesinnte in aller Welt; veröffentlichte er aber zustimmende Zuschriften, so ironisierten die Andern auch diese, schrieben von bezahlten Einsendungen und dgl. mehr. Natürlich mischten Unzufriedene aller Art ihre Ansichten in die Spalten des Rep.s. Der Überblick über das Ganze, die Einhaltung einer großen Linie, wurde immer schwieriger, und manche auf Klatsch beruhende Nachricht lief mit unter. So berief sich Schumann einmal in einem Brief an Dr. Härtel darauf: [201])

---

[200]) Rep. Pr. 43.
[201]) Jansen, 439.

„Beim Wort Quartett fällt mir ein, daß, (dem Repertorium nach) die Gebrüder Müller in Braunschweig meine bei Ihnen erschienenen Quartette einem hiesigen Verleger mit dem zynischen Urteil: Schofles Zeug zurückgeschickt haben sollen.[202]) Ich glaube es nicht, und das Ganze ist wohl eine Klatscherei."

Neben der Gefahr des Hinabgleitens in niedere Sphären der Journalistik durch Einbeziehung der Mitteilungen Unzufriedener und Unberufener verursachte auch die Gruppierung der Komponisten kleineren Formats erhebliche Schwierigkeiten. Unter diesen befanden sich doch manche, die weniger um den Platz an der Sonne kämpften als vielmehr um ihre materielle Existenz, die sie z. T. aus dem Gewinn der Veröffentlichung guter Gebrauchsmusik bestritten. Neues, Himmelstürmendes lag ihnen fern: umso mehr fühlten sie sich geschädigt durch die unbarmherzigen Kritiken, die sie im Rep. erhielten. Die unnachgiebige Härte wird evident aus den verzweiflungsvollen Briefen Truhns aus Berlin, die ein erschütterndes Bild von dem Existenzkampfe manches Künstlers dieser Zeit entrollen. Da sie in vielfacher Beziehung Interesse bieten, auch Hirschbachs persönliche Eigenschaften und deren Auswirkung im Rep. berühren, seien sie hier veröffentlicht: [203])

1.

„Lieber Hirschbach!
Entsetzlicher Neuntöter! [204])
Musikalischer Guillotineur!

Zwei Bitten hab' ich an Sie. Erstens: Tun Sie mir den Gefallen und sehen *Sie sich selbst* meinen im neunten Heft des Repertoriums mit $1/2$ Dutzend Worten abgefertigten „Herzog Otto" an, machen Sie seine nähere Bekanntschaft, und sagen Sie dann im Repert. selbst, ob er eine solche Abfertigung, die mich beleidigt, verdient.[205]) Sie irren sehr, wenn Sie glauben, ich könne keinen Tadel vertragen: ich stecke den *grimmigsten*, wenn er irgend begründet ist, ruhig ein, hab' auch noch [nie] in meinem Leben etwas öffentlich erwidert, d. h. eine Antikritik geschrieben, wozu ich hinlänglich Befähigung und Gelegenheit hatte; allein ein wegwerfendes Lob kränkt mich wirklich, und von Ihnen umso mehr, als ich bei Gelegenheit Ihrer Berliner Konzerte keineswegs kühl und wegwerfend im Hamburg. Korrespondenten und der Schumannschen Zeitung über Sie gesprochen. Ich bitte Sie z. B. No. 49 der Schum. Ztg

---

[202]) Im Rep. I 251 veröffentlicht. Die „Gebrüder Müller" sind eine berühmte Streichquartettvereinigung. Vgl. L. Köhler, „Die Gebrüder Müller und das Streichquartett".

[203]) Aus dem Nachlaß Hirschbachs, siehe oben S. 4.

[204]) Ein Ausdruck, den das Rep. im Mai 1844 (I 248) mitgeteilt hatte („Nannte doch kürzlich ein beleidigter Komponist den Redakteur... gar einen „kritischen Neuntöter"...").

[205]) Sie lautet: „Geschickt gemacht, wie die meisten Sachen dieses Gesangskomponisten" (Rep. I 412).

vom 18. Juni 1839 nachzulesen.[206]) Ich bin zuweilen gezwungen gewesen, Kompositionen *für Musikhändler* und *Dilettanten* zu machen, von denen man sagen kann: *„Geschickt gemacht"* etc. Aber meine Balladen wie dieser „Herzog Otto", „Lord Lochinvar", „Prinzeß Ilse" usw. gehören nicht in diesen Rayon.[207]) Also ich bitte, sehen Sie sich mal *selbst* den Herzog an. ————

Die zweite Bitte ist: Whistling zu fragen, ob er *zwei Zeitlieder:* ein Mucker- und ein Jesuitenlied für 1 Stimme (für jede sangbar) mit Klavier von mir drucken will. Sie stehen ihm umgehend für 6 Louis'd'or (beide) zu Diensten, und ich glaube, die zeitige Atmosphäre ist dafür günstig. Durch freundliche Erfüllung beider Anmutungen werden Sie zu Gegendiensten verbinden Ihren

ergebensten

F. H. Truhn.

Berlin, 6. 11. 1844 — 69 Kochstr. 2 Treppen"

2.

„Sie haben meinen Brief *absichtlich* mißverstanden, und dadurch werden Sie, wie ich hoffe, *unabsichtlich* ungerecht, sogar etwas grob gegen mich.[208]) Es steht nichts in meinem Briefe von: „ich will in Ihrem Repert. gelobt sein"; es steht nichts von „ich will gelobt sein, weil ich Sie gelobt und manus manum lavat"; es steht nur: „ich will *anständig, nicht wegwerfend* beurteilt sein, weil ich selbst mir Mühe gegeben habe, Ihre Kompositionen nach bester Einsicht und Kräften zu beurteilen". Nichts anderes konnte *ein Unbefangener* aus meinem Briefe herauslesen; Sie haben etwas *hinein*gelesen. Im Übrigen muß ich's eben leiden, ob Sie mich für ein Genie, oder Talent, oder Garnichts halten. Wenn Sie aber, wie Sie sagen, mir wirklich freundlich gesinnt sind, so sehen *Sie sich selbst* einmal meine 3 Quartette für Sopr., Alt, Tenor u. Baß op. 70 an, und schreiben *Sie selbst* etwas drüber. Leben Sie wohl!

Berlin, 29. 11. 1844. — Ihr — F. H. Truhn."

3.

„Berlin 10. April 1845.

Lieber Herr Hirschbach

ganz unbekümmert, ob Sie diesen Brief wieder beleidigter Eitelkeit zuschreiben oder sonst einem egoistischen Grunde, bitte ich Sie denselben mit Ruhe und gefälliger Aufmerksamkeit zu lesen. Im Feuilleton der Novellenzeitung haben Sie einen musikbetr. Februarbericht [veröffentlicht], der mich in *einer* Beziehung unangenehm berührt.[209]) Es ist nicht der wegwerfende Ton, in dem Sie über mich referieren, — den bin ich schon bei Ihnen gewohnt — sondern es ist die ganz unmotivierte Spöttelei über meine Dedikationen, was mich veranlaßt, Ihnen zu schreiben.

Wenn ich meine Sachen, wie der Ihnen vielleicht auch bekannt gewesene, ungeheuerliche C. F. Müller in Berlin (brasilianischer Hofkompo-

---

[206]) siehe oben S. 26.

[207]) Diese und auch andere Lieder Truhns wurden teilweise schon früher, und zwar nicht immer ungünstig im Rep. besprochen.

[208]) Die entsprechenden Briefe Hirschbachs sind verschollen.

[209]) Die „Novellenzeitung" konnte ich nicht einsehen.

nist) allen möglichen gekrönten Häuptern von Louis Philipp bis auf den Fürsten Reuß—Schleitz—Greiz, vom Kaiser von Rußland bis Run-Tsching-Sing etc. dedizierte, wie jener famose Müller es wirklich tat, so hätte ich jene blasphemische Andeutung verdient; da ich aber meine Sachen entweder Freunden dediziere, mit denen ich auf Du und Du, wie Karl Back [Banck?], Gade etc. oder Künstlern, die ich besonders achte wie die Rossi-Sontag, oder Jenny Lind etc., oder wenn ich satirische Lieder gegen Pietisten und Jesuiten einem Charakter wie Ronge zueigne, so habe ich Ihren Spott nicht verdient, denn diese Leute verschenken weder Orden, noch Tabatièren noch goldene Medaillen für Kunst und Wissenschaft. Hat nicht der ernste, nie um Weltgunst buhlende R. Schumann, als er hauptsächlich Klavierkompositionen edierte: *Chopin, Liszt, Clara Wieck* etc. bedediziert; hat er nicht seine *erste* Symphonie seinem *Landesfürsten,* seine 3 Bogenquartette Mendelssohn, seine Lieder Sängerinnen z. B. Mad. Schröder-Devrient zugeeignet und hat nicht sogar Mad. Clara *Schumann* sechs kleine *Liebesliedchen* der *Königin von Dänemark* gewidmet? Und habe ich je die Wurst nach der Speckseite geworfen und einem Gekrönten, oder Prinzen und Prinzessinnen von Geblüt etwas *„ehrfurchtsvoll zu Füßen gelegt"*? Der einzige Monarch, dem ich etwas widmen möchte, ist König Oskar v. Schweden, weil er mehr Talent hat als sein Kapellmeister Bärwald und ich außerdem für ihn besondere Sympathien hege.[210]) — — —

Demnach habe ich also Ihren Spott in keiner Weise verdient, und als ehrlicher Kerl werden Sie das bei nächster Gelegenheit gut machen, wenn Sie mir nicht ohne allen vernünftigen Grund gram sind. Nun zu Wichtigerem. Da ich, wie Sie gerade wissen sollten, der einzige Musiker in Berlin bin, der in fortwährender Opposition steht gegen das Philistertum der Singakademie, der Dommusik, der Symphoniekonzerte, wo man immer *die großen Toten* spielt; der einzige, der seit länger als zehn Jahren unermüdlich gegen die Dummheit, Arroganz, Parteilichkeit unserer Kritik ankämpft, der einzige Komponist hier, der von seinem op. 1 bis heute die unerbittlichste Polemik gegen *Rellstab* geführt, deshalb anfangs von ihm angegriffen, später aber, da er nicht gegen mich aufkommen konnte, ignoriert ward; da ich trotzdem, daß mich alle hiesigen Philister und Handwerksmusiker, die dumme und dicke [?] Kritik, viele kleine Lumpenblätter, denen ich Feilheit, Bestechlichkeit, Borniertheit vorgeworfen, und zum Überfluß auch die Clique der Gaillardschen Zeitung,[211]) „Genie's" wie Weiß, Geyer etc. gründlich hassen und verfolgen, mich *doch,* ohne Amt und Gage, mit Frau und Kindern obenauferhalte und zwar einzig und allein vom Gewinn, den meine Kompositionen und meine Korrespondenzen abwerfen: —— so sollte das gerade Sie bewegen, mir die Stange zu halten, und Rücken an Rücken mit mir zu kämpfen, mögen Sie nun mein Talent hoch oder niedrig anschlagen. Hier in Berlin habe ich *kein Blatt* und *keine Partei,* ausgenommen eine rein literarische und publizistische, die gar nichts von Musik weiß. Da ich nun *hier* gar keinen Halt habe, kein Journal, worin ich längere, rein musikalische Artikel schreiben könnte, so nahm ich zu Neujahr das Anerbieten der Härtelschen Zeitung um so lieber an, da mir ein *anständiges* Honorar

[210]) Dieser Absatz ist im Rep. II 112 zum Abdruck gelangt. Eine Anspielung auf geschickte Dedikationen enthielt die Rezension der Lieder op. 62, Rep. II 60.

[211]) Es ist die 1844 gegründete Berliner M.Z.

geboten wurde, denn meine Verhältnisse *zwingen* mich, diesen Punkt immer besonders zu berücksichtigen, und auch manchmal Kompositionen zu veröffentlichen, die ich lieber zurückhielte.

Wenn ich nun in *Leipzig* und an *Ihnen,* der sie jetzt sans compliments der schärfste, bedeutendste und am meisten öffentlich beteiligte musik. Literat sind, keinen Rückhalt finde, so kann ich mich hier unmöglich lange halten, und die ungeheure Woge der Berliner Mittelmäßigkeiten und des musikal. Philisteriums schlägt mir überm Kopf zusammen. Glauben Sie mir auf mein Wort, Hirschbach! Es ist jetzt hier *zehnmal* ärger, als zur Zeit Ihres Hierseins, und einer der ärgsten Schänder unserer Kunst und Kritik ist hier der Musikalienhändler H. S.......r,[212]) über dessen *nichtswürdige* Umtriebe ich längst losgedonnert hätte, wenn ich nicht für die *Subsistenz meiner Familie zittern* müßte, da dieser S. nicht nur der einzige Verleger hier ist, der *Fonds* hat und ziemlich alles von mir druckt, sondern auch ein Mensch, der *kein*[213]) Mittel (ich habe scheußliche Beispiele) unversucht läßt, seinen Gegner zu ruinieren. Ihr

F. H. Truhn."

Quer am Rande, von der letzten Seite zurückgehend, steht ferner geschrieben:

„A. Daß dieser S. in meinem Angriff sofort mich als den Verfasser erkennen und verfolgen würde, ist außer Zweifel, denn *ich allein* kenne durch Zufall seine infamen Streiche und *das weiß er.* Doch es wird eine Zeit kommen, wo ich ihn nicht zu fürchten habe und ihn entlarven kann und werde.

B. Ich höre Sie fragen: „Was soll mir nun dieser lange Brief und was soll ich für T[ruhn] tun?" Nichts weiter, als den Mitkämpfer in mir achten, mir in Leipzig eine feste Burg sein, auf die ich mich im Notfall zurückziehen kann. Von meinen Kompositionen nur das kritisieren, was nach *Ihrer* Ansicht wertvoll, wie den Lieder-Roman, die Quartette op. 70, und das Übrige mit dem Bemerken *anzeigen,* daß ein Komponist, der ohne Anstellung und Vermögen, manches aus finanziellen Gründen edieren müsse, das er in anderem Falle gewiß im Pulte behielte.[214])

C. Vorläufig könnten Sie vielleicht beiliegende Kleinigkeit als Tirailleurschuß im Repertorium oder wo es Ihnen wirksam dünkt, abdrucken lassen, man sieht dann wenigstens, wie der Feind sich benimmt, welches Manöver er einschlägt.[215]) Auf Ihre Diskretion rechne ich fest."

---

[212]) Schlesinger.

[213]) sehr dick unterstrichen.

[214]) Hirschbach kam dem Wunsche Truhns nach; die nächste Rezension über die Lieder op. 67, 3 Hefte, lautet: „Das dritte Heft scheint uns das Gelungenere. Ein Komponist, der nicht reich ist, und Familie hat, muß freilich manches herausgeben, was er lieber öfters verborgen gesehen hätte. — Es wäre wünschenswert, daß Truhn, der öfters gegen das Berliner Philisterium, z. B. gegen Rellstab, auftrat, als Lokalkritiker in Berlin eine bedeutendere Stelle einnehmen könnte." Rep. II 219.

[215]) Der Aufsatz wurde nicht veröffentlicht.

4.

„Berlin 30. April 1845.

S . . . [216])

Ihren Brief habe ich durch den Musikhändler Bock soeben erhalten, und bitte Sie folgende Erwiderung mit einiger Ruhe und Aufmerksamkeit zu durchlesen.

Also ein Verdacht war und ist mit der Grund jenes geringschätzenden und wegwerfenden Tones, mit dem ich von Ihnen im Repert. und wo Sie sonst schreiben, behandelt wurde. Irgend ein lumpiger Virtuosen-Vagabunde oder ein beleidigter Musikkrämer, dem ich vielleicht den Kopf gewaschen, der von hier nach Leipzig kam, und sich bei Ihnen chèr enfant machen wollte, hat Ihnen gesagt: „der Truhn da hat Sie ja im Modespiegel angegriffen, schreibt auch sicher sehr oft anonym gegen Sie etc.". Und Ihr

„Tiefes Mißtrauen gegen die Menschheit

von dem Sie mir schreiben, hat solch plumper Verleumdung gar nicht weiter mißtraut, sondern Sie sind ohne weiteres überzeugt gewesen, daß Alles, was gegen Sie geschrieben wird, *von mir ausgeht.* Bravo Teuerster! Das nenne ich doch noch ein tüchtiges Mißtrauen! Nicht um Ihr „tiefes Mißtrauen" auf eine andere Fährte zu leiten, auch nicht um mich zu rechtfertigen, will ich Ihnen denn doch sagen, daß meine jeweiligen Feuilletons im Modespiegel entweder mit T. oder H. unterzeichnet sind, daß außer mir an diesem Journal eine Menge Leute, sogar Leipziger, auch Musiker schrieben und schreiben z. B. Heuser, Dehn, Vonsen [?], Weiß, manchmal sogar der geniale Gaillard etc. ——— Außerdem aber schreib' ich nur noch am Hamburg. Korrespondent, und seit kurzem an der Härtelschen Ztg, signiere dort durch das Marszeichen ♂ und hier durch H.T.

Interessant ist es, daß Ihr Mißtrauen, oder vielmehr Ihre Überzeugung in Wahlverwandtschaft mit dem Schumannschen Mißtrauen steht, der, wie ich weiß, Alles was seit drei Jahren *gegen* ihn geschrieben wurde, mir ebenfalls ohne weiteres in die Schuhe schiebt, mag es nun auch aus Stuttgart oder Dresden oder sonst woher kommen. Es geht nichts über ein fixes Mißtrauen, man weiß da gleich, an wen man sich zu halten hat. Sie schreiben: „Über Sie gehen hier übrigens die verschiedensten Gerüchte um, d. h. aus Berlin Kommende sprechen sich auf die verschiedenartigste Weise über Sie aus." Das glaub ich! Etwelche Musiker, die ich loben konnte, loben mich wieder; andere, die ich tadeln mußte, schimpfen und ebenso ist's mit den Musikhändlern. Ein Musiker, der nicht nur Noten, sondern auch Kritiken schreibt, wird wohl immer und überall mehr feige, verächtliche Feinde als kühne, aufopfernde Freunde haben, die sich für ihn in die Schanze schlagen. Aus dem Passus: „Mit Schlesinger werden Sie sich mal wieder ganz gut stellen" etc. seh' ich, daß Sie meinen Brief nicht nur im Ganzen, sondern auch in Einzelheiten *total mißverstanden* haben. Sie haben geglaubt, ein *momentanes Zerwürfnis* zwischen mir und diesem Krämer sei der Grund meines Zornes und da haben Sie sehr geirrt. Schlesinger kaufte noch am Tag vor seiner Abreise nach Leipzig eine Kleinigkeit von mir und zahlte das

[216]) Unleserlich.

Honorar; deshalb stehe ich aber meinerseits in gar keinem Verhältnis, das auf Freundschaft oder Achtung begründet ist, zu diesem Menschen, seit ich seine schmachvolle Handlungsweise als Kaufmann und Mensch gegen Kunst, Künstler und Leute, die in seinen Diensten stehen, genau kennen gelernt habe. Er ist mir nichts als ein Komptoir und eine Kasse; ich bin ihm nichts als eine Zitrone, die er auspreßt, so lange es geht. Glauben Sie, daß er für mich oder einen anderen Komponisten, der ihm verfallen und dessen Werke nicht mehr „gehen", auch nur einen Pfennig hergäbe, ohne daß er dabei den geringsten Nutzen für sich sähe? Er würde es *nicht* tun, und könnte er den Komponisten, der ihm so und so viel eingetragen, damit vom Tode retten. Ich versichere Sie, daß ich niemanden so gründlich kenne und verabscheue als diesen, obwohl er *mir,* als Mensch eigentlich nie ein Leides getan, sondern mich höchstens als Krämer nach Kräften übervorteilt hat. Mein Haß ist ganz *unpersönlich.* Ich sagte oben, Sie hätten meinen Brief im *Ganzen* ebenfalls mißverstanden, und finde Grund dazu in Form und Inhalt Ihrer Antwort v. 22. d. M.. Ich will mich nicht in Ihre Protektion *betteln,* mich nicht mit *Gewalt* unter die Ägide Ihres Wohlwollens stellen; ich bin zu stolz dazu, und habe hinlängliches Vertrauen auf mein Talent und meine Schreibfeder. Eine feste Burg in Leipzig zu haben wäre mir lieb; öffnet sie mir die Tore nicht, so werde ich mich hier wie bisher meiner Haut nach Kräften wehren, und zwar *allein,* denn ich bin nicht mittelmäßig genug, mich irgend einer hiesigen musikal. Koterie anzuschließen. Mein Umgang wird sich wie bisher auf Literaten beschränken, die die Ehre haben von der P.....i[217]) verfolgt zu werden. Ich überlasse es der Zeit, vielleicht dem Zufall, Ihr „tiefes Mißtrauen" gegen mich zu tilgen.

F. H. Truhn."

Es sind Abgründe einer grauenvollen Wirklichkeit, die durch diese Briefe eröffnet werden. Denunziation und Mißtrauen, Offenheit und zwangvolles Unterdrücken der Wahrheit, Bemäntelung und Erpressung, Kunst und Politik: dazwischen steht nur der Kampf ums nackte Dasein, der die Menschen zwingt, sich hundertmal zu verleugnen, der ihnen die eigene Meinung verbietet, bevor sich diese klar gebildet. Freilich ist alles zusammen auch das Zeichen beschränkter Begabung, die sich nicht allein durchzusetzen vermag und von Halt zu Halt geworfen wird.

Die mittlere Linie zur gerechten Würdigung der kleineren Talente fand Hirschbach nicht. Ward die Mode- und Salonmusik schon in den ersten Heften des Rep.s mit lakonischen Worten abgetan, so erhielten nun auch die gefälligeren Kompositionen kurze, meist abfällige Kritiken. Umsonst versuchte Hirschbach, seine Stellung in längeren Aufsätzen darzulegen und damit sein Vorgehen zu erklären. Solange er noch an den Erfolg seiner Bestrebungen glaubte, schrieb er: [218])

[217]) Polizei.
[218]) Rep. I 58.

„Mögen ... alle, welche in der Kunst etwas Höheres lieben als Unterhaltung, zusammenhalten zum Widerstande gegen die moderne Lüsternheit und Lüderlichkeit. Das rechtliche Bewußtsein muß sie über das vielfach Schmerzvolle des Kampfes erheben, und ein Ersatz sein für die Verkennung und Feindschaft, welche anfänglich jedem Guten wird."

Als er aber erkannte, daß er statt Dank und Anerkennung nur Haß und Feindschaft erntete, daß alle seine Mahnungen wirkungslos verhallten, ergriff ihn der Mut der Verzweiflung. Einige wenige Stimmungsbilder poetischen Charakters, wie er sie auch für die N.Z.f.M. geliefert hatte, geben Kunde von seinen Gedanken: [219])

„... Ich ging immer tiefer in's Land hinein, immer einsamer und stiller wurde mein Pfad, ein beängstigendes Schweigen herrschte um mich her. Finstere Gedanken erfaßten mich. Wie, sagte ich zu mir, wenn die ganze Schöpfung lautlos wäre, wenn der Ton daraus genommen würde, wenn der Mensch für das Herz des Bruders kein Wort, nur einen Blick hätte? —— Furchtbare Leere! — Aber nein, der Schöpfer war gegen den Menschen gütiger als der Mensch gegen den Menschen ist. Er mochte ihn nicht arm und nackt hinausstoßen in diese Winternacht des Lebens, die Natur sollte ein Zeugnis göttlicher Liebe, kein schreckliches Gorgonenbild sein, und wenn alles irdische Glück dich verlassen, so tilgt ein Blick zu den Sternen die Verzweiflung, und sagt dir, daß dein Leben nur ein Rätsel ist, dessen Auflösung dein Verstand nicht faßt.——"

Alle Aufsätze dieser Kategorie zeigen die starke Naturverbundenheit ihres Verfassers, daneben eine immer stärkere Vereinsamung: Hirschbach war mehr der einsame Mensch als der einsame Künstler.

Viel Muße zu solchen Ausflügen ins Reich der Selbstbesinnung gestatteten ihm die Redaktionsgeschäfte allerdings nicht. Zu den leicht genommenen Angriffen der wehrlosen Komponisten, zu den schon schwierigeren Anfeindungen der Fachblätter gesellte sich früh ein Gegner, der wohl zu bekämpfen, aber nicht zu besiegen war: Die Verleger. Schon in der ersten Vierteljahrsübersicht 1844 kam er auf den von den Verlegern ausgehenden Widerstand zu sprechen: [220])

„Nun erlaube man uns beim Schlusse des ersten Vierteljahres dieser Zeitschrift auch einiges über deren Wirksamkeit zu sagen. Wie wir voraus verkündeten, haben uns die Rücksichtslosigkeit und die unter jetzigen Umständen so nötige Schärfe unserer Kritik mit einigen der bedeutendsten Musikalienverlegern verfeindet. Diese Herren sind zu ausschließlich Kaufleute, um ein unabhängiges kritisches Institut gern zu

[219]) Rep. I 198.
[220]) Rep. I 137.

sehen, und sich zu einer Ansicht zu erheben, welche sie die Verurteilung ihrer schlechten Artikel mit Gleichmut ertragen ließe... Was ist da zu machen? — Wir können nicht anders als nach unserm Gewissen urteilen. Warten wir also die Zukunft ab... Es wird eine Zeit kommen, wo man uns Gerechtigkeit widerfahren lassen, wo man sagen wird, daß wir selbst die lang entbehrte Gerechtigkeit geübt haben, und diese Anerkennung ist der Lohn, auf welchen wir mit Zuversicht hoffen, wenn auch erst spät, spät.—"

Die Schlußbemerkung ist der Ausdruck für das Gefühl des ungleichen Kampfes, dessen Folgen auch durch eine spätere Verbeugung vor den Leipziger Musikalienverlegern, namentlich vor Breitkopf & Härtel, nicht mehr abzuwenden waren. Nach einigen vergeblichen Abwehrversuchen erweiterte er seinen Standpunkt:[221])

„Der ganze Strom der Zeit treibt einmal nach Lösung der großen sozialen Rätsel, nach Verbesserung der materiellen Lage der Menschen; wichtige Dinge genug, wenn man die entsetzlich faulen Zustände der Gesellschaft, wie sie sich nach und nach durch die Unverhältnismäßigkeit zwischen Leistung und Belohnung entwickelt haben, in ihrer ganzen Schrecklichkeit hat kennen lernen."

Es ist der in seinem vermeintlichen Streben nach Wahrheit tief enttäuschte Mensch, der sich den sozialen Problemen zuwendet und das herrschende System dadurch an der Wurzel zu packen vermeint. Der Künstler Hirschbach geriet dabei vollends in den Hintergrund: [222])

„Unserer von Maschinen und Eisenbahnen ganz eingenommenen Zeit kann freilich eine so ideale Kunst wie die Musik, nur als Spielwerk zur Unterhaltung gelten, und das Verderben, das über die Tonkunst hereingebrochen, liegt tief in den allgemein menschlichen Zuständen begründet."

Wir stehen am Höhepunkt der Verwirrung: materielle und künstlerische Nöte vermischen sich, suchen einen Ausweg, verlangen Entscheidung und Klärung, die Hirschbach aus sich nicht mehr finden kann; in der eigenen Not glaubt er die der Andern zu erkennen und versucht nun vom veränderten Standpunkt aus zu wirken: [223])

„Ja, lebt nur im Glanze des Glücks, ihr, die ihr in der Kerkerluft des Geistes groß geworden; ihr seid und bleibt Sklaven der Gesellschaft, während wir die köstliche Luft der Freiheit atmen! Unser Kampf ist kein bloß musikalischer; nein, er ist ein Teil des großen Streites für

[221]) Rep. I 253.
[222]) Rep. I 254.
[223]) Rep. I 425.

Geistesfreiheit, der jetzt unsern ganzen Weltteil durchzittert. Darum steht nicht fern, ihr, die ihr den Geist über den Bauch schätzet, und welchen noch was am Siege der Wahrheit gelegen ist. Lasset uns unsere Fahne hineintragen in das innerste Heerlager der Feinde, und wer von uns fällt, ende mit den letzten Worten Götz von Berlichingens: „Freiheit! Freiheit!" "

Seelische Not, und nicht der Idealismus für ein ersehntes soziales Weltbild formten solche Worte. Sie bedeuten eine völlige Vertauschung der ursprünglichen Ziele, eine Ausflucht vor der tiefsten Ursache seines künstlerischen Mißerfolges wie auch seines augenblicklichen literarischen Dilemmas: der eigenen kompositorischen Impotenz. Nur seine geistigen, nicht seine künstlerischen Kräfte konnten den Zustand heraufbeschwören, in dem er sich nun befand; eine subjektive Logik half ihm weiter, ließ aber die Kunst zurück. Die seit hundert Jahren oft wiederholten Klagen über die kunstfeindliche Wirkung der technischen Fortschritte — auch Schindler bringt im Rep. ähnliches[224]) — dienen zur Verschleierung der Resignation. Ja, ich glaube schon in der Intensivierung der schriftstellerischen Tätigkeit ein Merkmal für kompositorische Impotenz erblicken zu können.[225]) In den Augenblicken, in denen das Komponieren im Vordergrund stand, durfte er mit Recht schreiben:[226])

„Schreiber dieses stellt die Musikschriftstellerei nicht hoch, ist weit entfernt davon, darin seine Lebensaufgabe zu suchen, und nur die Notwendigkeit einer Reform der Kritik, der Mangel eines liberalen musikalischen Organs vermochte ihn zu dem Opfer an Zeit und Anstrengung, das er der guten Sache gebracht hat."

Neben solchen, eine Selbstberuhigung und Entschuldigung darstellenden Erklärungen stehen auch im zweiten Jahrgang des Rep.s schroffe und unnachsichtliche Ausfälle, wie z. B.:[227])

„Also rechne man nicht auf unsere Freundschaft, wir kennen dieses Wort nicht in der Kritik, und uns ist ein Meisterwerk unseres Feindes eben so lieb, wie ein schlechtes unseres Freundes abscheulich... Freilich, haben wir nicht auf den ermunternden Beifall und die Unterstützung Tausender zu rechnen, wir sind auf uns allein verwiesen, müssen in uns selbst ausdauernde Kraft zu dem hartnäckigen Streite finden. — Doch was tuts! Alles für die Wahrheit, nichts für uns selbst, das war und bleibt unser Wahlspruch. Sonst gründet man kein Repertorium.—"

---

[224]) Rep. I 296.

[225]) Nur wenn, wie z. B. bei Schumann, primäre schriftstellerische Begabung zum Ausdruck drängt, liegt der Fall anders.

[226]) Rep. II 234.

[227]) Rep. II 1.

Fern von diesen Angriffen und Verteidigungsversuchen erfüllte sich das Schicksal des Rep.s in allmählichem, unerbittlichem Zwange auf dem Boden der Wirklichkeit: der technischen Durchführung der regelmäßigen Lieferung und der Gestaltung der Hauptrubrik: des kritischen Anzeigers.

Schon die Veröffentlichung des Probeheftes verzögerte sich, wie wir aus dem Briefe Hirschbachs an Schindler ersahen, um anderthalb Monate. Nach der Anordnung dieses Probeheftes sollte das erste Heft Mitte Januar 1844 erscheinen mit der Besprechung aller im Monat Dezember 1843 erschienenen Musikalien. Aus unbekanntem Grunde erschien es jedoch frühestens Ende Januar; wahrscheinlich noch später, was aus einer Bemerkung im zweiten Hefte hervorgeht: [228])

„Um Mißverständnissen zu begegnen, bemerken wir, daß das Repertorium stets in der Mitte jedes Monats erscheint. Also das Januarheft im Februar u.s.w."

So entstand aber eine Lücke im „Kritischen Anzeiger", da das Februarheft nach dem ursprünglichen Plane die Musikalien des Januar zu besprechen hatte. Die Lücke wurde verschleiert durch Weglassen der Bemerkung „aller im Monat Januar erschienenen Musikalien", die Novitäten der beiden Monate wurden dann stillschweigend unter dem neuen Titel „Kritischer Anzeiger" zusammengezogen. Im Märzheft erschien diese Rubrik mit der Anmerkung: „Alle mit einem * bezeichneten Werke sind uns entweder gar nicht, oder nur in einzelnen Stimmenblättern eingesandt worden, sodaß eine Besprechung nicht erfolgen konnte."[229]) Diese Notiz deutet auf die eventuelle Gefahr, die dem Rep. durch die Verleger erwachsen konnte. Im übrigen ging die Veröffentlichung der einzelnen Hefte leidlich pünktlich vor sich bis zum Ende des Jahres 1844, wo eine neue Verzögerung eintrat. Ihren ersten schweren Schlag erhielt die Position des Rep.s durch das Ausscheiden des Verlegers F. Whistling. Bei der nunmehr bekannten Haltung des Rep.s konnte Hirschbach nicht mehr auf Unterstützung aus den Kreisen der Musikalienverleger rechnen; so war er gezwungen, den zweiten Jahrgang des Rep.s in Kommission herauszugeben, d. h. das finanzielle Risiko selbst zu tragen; den Vertrieb übernahm der Verlag G. Brauns. Um den zeitlichen Rückstand unauffällig wieder auszugleichen, versuchte er durch Umgestaltung der Lieferungsform — gegen die ausdrückliche Versiche-

[228]) Rep. I 96.
[229]) Rep. I 105.

rung im 11. Heft des 1. Jahrgangs: „Preis, Einrichtung und Vollständigkeit bleiben wie bisher"[230]) — das Versäumte wieder nachzuholen. Auch der Titel wurde vereinfacht:

Repertorium
für
Musik.

Herausgegeben
unter
Mitwirkung Mehrerer
von
Herrmann Hirschbach.
Zweiter Jahrgang

Leipzig,
Gustav Brauns (Kommission)
1845

Durch die neue Erscheinungsform, drei Nummern monatlich, war immerhin eine größere Beweglichkeit gewährleistet. Die wichtigste Änderung wurde im Vorwort zum neuen Jahrgang bekannt gegeben: „Die Einrichtung haben wir so getroffen, daß... alle irgend bemerkenswerte Werke gleich besprochen werden, alle andern aber... vierwöchentlich... nachgetragen werden".[231]) Damit wurde der umfassende Charakter des Rep.s verlassen und einer wenn auch stark geleugneten Willkür Tür und Tor geöffnet. Hirschbach war aber, da die Verleger ihre Werke nur noch spärlich einsandten, nicht mehr frei in der Auswahl der zu besprechenden Werke. Erst wehrte er sich, indem er dem Verzeichnis die Erläuterung beifügte: [232])

„Verzeichnis derjenigen Werke, welche entweder als bloße neue Auflagen, oder in Stimmen erschienen, oder weil sie hin und wieder uns nicht zugekommen, oder weil wertlos, keine Besprechung fanden. Von den letzteren haben wir einige, bei denen der Mangel einer Beurteilung auffallen könnte, mit einer Null vorn bezeichnet."

Bald unterblieb die gehässige Voranstellung einer Null, ja, das ganze Verzeichnis wurde vom 2. Vierteljahr an stillschweigend

[230]) Auf der Innenseite des Titelblattes.
[231]) Rep. II 2.
[232]) Rep. II 41.

fortgelassen. Auch Veränderungen unter den Mitarbeitern störten den ruhigen Fortgang. G. M. Schmidt starb schon am 6. Juli 1844 und Jul. Becker schied vermutlich Ende des Jahres 1844 aus.[233]) Die gesamte Arbeit lastete mehr und mehr auf den Schultern Hirschbachs. Einige grimmige Bemerkungen, wie z. B.: [234])

„Einer, der etwas wahrhaft Bedeutendes über Musik zu schreiben versteht, ist so selten, daß man sich nicht wundern wird, hier keine freien Originalaufsätze Anderer zu finden, noch dazu, da wir nichts, was nicht die Gegenwart betrifft, aufnehmen."

waren nicht geeignet, ihm die Sympathie seiner Mitarbeiter zu erhalten, so daß sich diese wohl ganz zurückzogen. Allein konnte er aber auch die nun bedeutend verringerte Arbeit nicht bewältigen; manchmal mußten mehrere Nummern zusammengezogen werden, um den zeitlichen Rückstand auszugleichen. Die Zahl der Rezensionen verkleinerte sich zusehends, in vielen Bemerkungen suchte sich die Redaktion bei den Lesern zu entschuldigen. Nur die rücksichtslose Sprache blieb.

Ein neuerlich eingetretener zeitlicher Rückstand, der vor den Lesern durch eine fingierte mehrmonatliche Abwesenheit des Redakteurs entschuldigt wurde,[235]) war nicht mehr wettzumachen. Die 32. Nummer des 2. Jahrgangs enthielt schon die Neuerscheinungen vom Januar 1846, die 36. Lieferung begann mit den Worten: „Keine Novitäten — — kein Repertorium".[236]) Daran schloß sich ein sarkastischer Aufsatz: „Leipzigs Musikzustände", in dem namentlich Mendelssohn mit beißendem Spott bedacht wurde; ironische Bemerkungen erhielten ferner F. David, der Konzertmeister des Gewandhauses, das Leipziger Konservatorium und —— merkwürdigerweise auch die L.A.M.Z., die „die Last eines namhaft zu machenden Redakteurs abgeworfen hat, und jetzt bloß von der Verlagshandlung redigiert wird".[237])

Damit berührte Hirschbach unbewußt die oben vermuteten Gründe der Entstehung des Rep.s. Kampf gegen Mendelssohn und

[233]) Die Notiz „Rezensentenhöflichkeit" im Rep. II 111 konnte nur nach dem Austritt J. Beckers geschrieben sein.
[234]) Rep. II 97.
[235]) Rep. II 301.
[236]) Rep. II 397.
[237]) Wasielewski schreibt: Aus der selbstgeschaffenen fatalen Situation befreite er sich plötzlich durch einen Saltomortale. Am Schlusse des 2. Jg.s s. Rep.s verabschiedete er sich nämlich als Musikkritiker mit einem höchst sarkastischen Artikel, in welchem er die leitenden Persönlichkeiten des Leipziger Musiklebens auf malitiöse Weise durchzog." („Aus Siebzig Jahren", 76).

dessen Kompositionsweise, und der Versuch, sich als Redakteur einer Fachzeitschrift eine Lebensstellung zu schaffen, waren die sachlichen Motive bei der Gründung des Repertoriums. Ein elementares Geltungsbedürfnis und eine nicht ausreichende künstlerische Potenz waren die Ursachen des Mißlingens. Sein Name bleibt in der Geschichte der Musikzeitschriften: Seiner zweijährigen, von immenser Arbeit erfüllten Redaktionstätigkeit, die ihm einen tiefen Blick in künstlerische Abgründe gestattete, verdankt er seine Stellung als kritischer Exponent seiner Zeit. Wie ein photographisches Momentbild, das nur in der Verteilung der Schatten verstärkt ist, erscheint uns heute das Rep. als Dokument eines Musiklebens, das mit seinem Doppelantlitz, einer überreichen unmittelbaren Vergangenheit und einem fortschrittsfreudigen, doch ungewissen Zukunftshoffen, eine Gegenwart mit ihren vielfachen Ansätzen versäumte.

„Nach Wahrheit streb' ich ja allein, und diese"
„Gerade ist es die man mir verhüllt?"

Als Hirschbach glaubte, der Wahrheit nähergekommen zu sein, schrieb er: „Meine anderweitigen Beschäftigungen erlauben mir nicht, das Repertorium fortzusetzen. Die Arbeit ist zu groß auch für Viele und hauptsächlich ——— zu abscheulich".[238]) Mit dieser Erklärung verabschiedete er sich von den Lesern seines Blattes. Nur mit dem Mute der Verzweiflung konnte der zweite Jahrgang zu Ende geführt werden; wie lange sich die Lieferungen verspätet hatten, geht aus Schumanns Brief an Whistling vom 15. April 1846 hervor: [239])

„Ist es wahr, daß das Repertorium aufgehört hat? Hätte der Spaß schon aufgehört? Den Kikeriki-Kanon schicke ich Ihnen mit den Noten zurück. Ein lustig Grabgeläute das!"

Lustig und humoristisch zeigte sich für die Andern der traurige Existenzkampf Hirschbachs; er selbst veröffentlichte in Nr. 34 des zweiten Jahrgangs die Erklärung des von Schumann genannten Kikeriki-Kanons: [240])

„Neulich wurde uns aus Frankfurt am Main ein gedrucktes Musikstück zugesandt, das den Titel trug: „Kritik! aus dem Skizzenbuche von C. Gutzkow, Kanon für 6 Singstimmen. Dem berühmten Kritikus H.H. in Leipzig und seinen 5 Mitarbeitern Nr. 1. 2. 3. 4. 5. als Lohn für ihre

---

[238]) Rep. II 409.
[239]) Jansen, 448.
[240]) Rep. II 395.

bekannten Verdienste um Kunst und Künstler in demutsvoller Zerknirschung gewidmet. In Kommission bei C. A. André". Wir haben herzlich darüber gelacht. Aufrichtig gesagt, wissen wir aber nicht, ob es Scherz oder Ernst sein soll. In beiden Fällen läge es in unserm Interesse, es zu empfehlen."

So weit also ging seine Verblendung, seine Ahnungslosigkeit über die Wirkung des Rep.s auf die Mitwelt! —

Unsere Schilderung steht an einem wichtigen Wendepunkt im Leben Hirschbachs. So verlockend es nun auch wäre, Umschau und Rückblick zu halten, so fehl würden wir in der Annahme gehen, bei Hirschbach einen Augenblick der Besinnung zu finden: sein monatelanger Erregungszustand, der ungeheure Energien verschlang und immer neue Kräfte in ihm wachrief, verlangte nach dem Zusammenbruch des stolz begonnenen Gebäudes eine neue Tätigkeit. Nicht in dumpfem, müßigen Brüten, sondern nur in neuer Arbeit konnte sein tiefaufgewühltes Innere allmählich ausschwingen und den Boden der Wirklichkeit wieder gewinnen. Er fand sie auf einem Gebiete, das wohl dem Fernerstehenden als Spielerei gelten konnte, vom Kenner aber längst als ernste Wissenschaft gewertet wurde: in der Kunst des Schachspieles.

„Die meisten Menschen haben nicht eine Ahnung davon, daß das Schachspiel eine Wissenschaft sei, eine Wissenschaft, die durch ihren Gegenstand den Sinn von den Übeln der Welt abzulenken im Stande ist, wie wenige andere, eine Wissenschaft, in welche sich der vom Schicksal gequälte und sonst beengte Geist oft mit Vorliebe flüchtet",

schreibt er in die 1846 von ihm gegründete „Deutsche Schachzeitung",[241]) der ersten deutschen Zeitschrift dieser Art. Wahrscheinlich erschien das erste Heft noch vor Beendigung des Rep.s, sodaß Hirschbach, da Gestalt, Umfang und Einteilung große Ähnlichkeit mit dem Rep. aufweisen, die ihm nahestehende Materie seine Arbeitskraft auch voll in Anspruch nahm, den Fehlschlag des Rep.s verhältnismäßig leicht überwinden konnte.

Wenn ich es mir auch versagen muß, die Bedeutung der Hirschbachschen Schachzeitung innerhalb der einschlägigen Literatur eingehend zu würdigen, so sei doch in einigen Worten auf die Merkmale hingewiesen, die für Hirschbachs Arbeitsweise charakteristisch sind.

Als Herausgeber des Blattes zeichnete G. Brauns, der Verleger des Rep.s; Hirschbachs Name als Redakteur erschien wahrscheinlich erst nach Abschluß des ersten Jahrganges auf dem Titelblatt.[242]) Die gesamte

[241]) 1. Jg. 138.

[242]) Die Aufsätze sind nicht signiert, für Bekanntmachungen (Vorwort usw.) zeichnet der Verlag oder die „Redaktion".

Arbeit wurde von ihm allein bewerkstelligt. Eine Reihe tiefforschender Vorlesungen über das Wesen des Schachspiels eröffnen die einzelnen (zwanglos erschienenen) Lieferungen, eingehende Analysen, Untersuchungen und umfangreiche Beispiele — darunter verschiedene von ihm selbst gespielte Partien — bereichern den Inhalt. Hin und wieder klingt eine Resignation durch, ein Erinnern und Vergessenwollen von Ereignissen und Dingen, die eine tiefe Spur in ihm hinterlassen hatten.

Im übrigen hatte er sich mit seiner neuen Tätigkeit gar nicht weit von seiner früheren entfernt. In Musikerkreisen hat das Schachspiel seit jeher Heimatrecht; ein glänzendes Vorbild war außerdem der als Musiker und Schachspieler gleich berühmte Philidor (1726—1795). So befaßt er sich des öfteren mit „Philidors Verteidigung", jenem bekannten Eröffnungsspiel, gegen das „keiner seiner Zeitgenossen während eines halben Jahrhunderts aufzukommen vermochte".[243]) Er weist aber auch auf die Nachteile mancher Philidorschen Züge hin, wie denn überhaupt die Aufrollung historischer Zusammenhänge und deren Verbindung mit neueren Erkenntnissen in der Zeitschrift großen Raum einnehmen. Eine dem Rep. nachgebildete Rubrik „Journalschau" bot hinreichend Gelegenheit zu Auslassungen polemischer Art, die sich besonders gegen die englische Zeitschrift „Chess-Player's Chronicle" und gegen das französische Blatt „Palamède" richteten. „Als Analytiker hat sich Hirschbach besonders durch scharfsinnige Untersuchungen über die Partieeröffnung 1. d2—d4[244]) verdient gemacht", schreibt die „Deutsche Schachzeitung" in ihrem Nekrolog, in dem unter seinen Spielpartnern u. a. auch Robert Schumann erwähnt, er selbst aber als „das anerkannte Haupt der Leipziger Schachspieler" der vierziger Jahre bezeichnet wird.

Den zweiten Jahrgang eröffnet ein ebenfalls aus dem Rep. bekannter „Rückblick", in dem der Unterschied dieser von anderen (mittlerweile gegründeten) Schachzeitungen dahingehend entwickelt wird, daß die Hirschbachsche „mehr auf das gesamte Schachtreiben der Gegenwart Rücksicht" nähme.[245]) Wir bemerken also auch hier die für Hirschbach so charakteristische Zusammenfassung, Vereinheitlichung und Gruppierung aller Einzelbestrebungen. Ein interessanter Ausruf sei hier wiedergegeben: „Wer fragen will, wozu das Schachspiel nützt, mag auch fragen: wozu überhaupt die Mühe des Lebens?... Alle rein geistigen Bestrebungen haben eine ideale Seite, die sie der Zweifelsucht materieller Gesinnung unzugänglich macht."[246])

Ein unerklärliches Mißgeschick verfolgte ihn auch in dieser Tätigkeit. Während manches Spiel seines späteren Partners R. v. Gottschall in Schachbüchern wiedergegeben wird,[247]) sind seine Verdienste auch auf diesem Gebiete in Vergessenheit geraten. Sein Name wird in der Schachliteratur nur selten, und dann in falschem Zusammenhange genannt.[248])

---

[243]) 1846, 1. Jg. 6.

[244]) Diese Eröffnung betrifft nicht die Spielweise Philidors, sondern einen erst in späteren Jahrzehnten zu größerer Anerkennung gelangten Spielbeginn mit dem Damenbauer.

[245]) 1847, 2. Jg. 3.

[246]) 1847, 2. Jg. 2.

[247]) z. B. im „Kleinen Lehrbuch des Schachspieles" von Jean Dufresne, 10. Aufl. 1922, 311 ff.

[248]) Worüber er sich in seinem „Lehrbuch des Schachspiels" selbst erklärte (Nachwort).

Allerdings erhielt Hirschbach durch seine Tätigkeit als eifriger Schachspieler (im Café national in Leipzig) die einzige Ehrung, die ihm zu Lebzeiten zuteil wurde: die Schachgesellschaft „Augustea" (Leipzig) ernannte ihn zum Ehrenmitglied.

In die Zeit der Redakteurtätigkeit an der Schachzeitung fiel eine (schon 1839 in einem Briefe an Schumann erhoffte) Reise in die Schweiz.

„Es ist schwer, wenn man so lange Zeit in den Genüssen, welche die erhabenste Hochgebirgsnatur gewährt, sich ergangen hat, zurückzukehren zur gewöhnlichen Tagesbeschäftigung",

schreibt er im zweiten Jahrgang seiner Schachzeitung, in dem er auch das ungezwungene Erscheinen der nächsten Hefte ankündigt.[249]) Die Ereignisse des Jahres 1848 waren seinem Unternehmen nachteilig. In der Schlußerklärung, die im Sommer 1848 erschien, nahm er auf die „unruhvollen, wissenschaftlichen Bestrebungen so abholden Zeiten" Bezug:[250])

„Vielleicht kommen einst die Zeiten, wo man allgemeiner erkennt, daß nur durch die Wissenschaften die wahre Befreiung des Menschengeschlechts möglich ist. Man muß suchen, die trübe Gegenwart standhaft, in seinen Grundsätzen ungefährdet zu überdauern. Das Bild der nächsten Zukunft steht nicht so klar vor uns, daß wir irgend ein Vertrauen dazu fassen könnten."

Zähigkeit, aber auch Mißtrauen gegen die Vorgänge des öffentlichen Lebens sprechen hieraus: nichts mehr von der Verknüpfung eigenen Wollens mit den großen Fragen der Welt! Dafür fand Hirschbach neben der Beschäftigung mit der Wissenschaft des Schachspiels genügend Zeit, sich weiterhin der Musik zu widmen. Im Schlußwort des Rep.s hieß es schon: „Die andere, größere Hälfte des Tags gehört der Kunst"![251]) In die Öffentlichkeit drang freilich nicht viel, immerhin berichtet A. Dörffel in der N.Z.f.M. über die Druckausgabe der „Fantasie für Orchester" op. 27, die 1847 bei G. Brauns in der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von Fr. Mockwitz erschienen war. Die sympathische,

---

[249]) 2. Jg. 201; eine genaue Datenermittlung ist mir nicht möglich, da meine Vorlage eine Buchausgabe der Schachzeitung mit fortgelassenen Titeln darstellt. Diese Ausgabe ist, wie mir H. Hedewigs Nachfolger Kurt Ronniger, Zentrale für die gesamte Schachliteratur, Verlagsbuchhandlung in Leipzig, mitteilt, auch unter dem Titel „Beiträge zur Theorie und Praxis des Schachspiels von H. Hirschbach" erschienen (Schreiben vom 21.11.1929).

[250]) 3. Jg. 1848, 120.

[251]) Rep. II 409.

vornehme Persönlichkeit Dörffels, die aus dem Leipziger musikliterarischen Kreise der nach-Schumannschen Zeit leuchtend hervorragt, gab auch dieser Rezension eine besondere Note; sie beginnt mit den Worten:[252])

„An den Namen, welcher diesen Zeilen voransteht, knüpfen sich für die musikalische Welt vielfache Erinnerungen. Was der Komponist auf musikalisch-literarischem Gebiete erstrebte und leistete, dessen gedenken wir teilnahmsvoll, und der lange Zeitraum seines Wirkens, begonnen mit dem Aufsatz: „Über Beethoven als Kontrapunktist" in dieser Zeitschrift (1838), beendet mit einem trüben Abschiedswort in der Novellen-Zeitung (1846),[253]) wird nicht an dem Leser vorübergehen, ohne daß dieser mit Interesse die Bekanntschaft der Werke suchen sollte, die Derselbe jetzt veröffentlicht, der einst so kampfesfertig das Schwert der Kritik führte."

Dörffel führt aus, daß die Herausgabe dieses schon 1840 entstandenen Werkes als Zeichen zu gelten habe, „daß der Komponist wiederum mit der musikalischen Welt in Verbindung zu treten trachtet, daß seine Liebe zur Kunst noch nicht erstorben ist". Er würdigt das hohe Streben Hirschbachs, dem es mit vorliegendem Werke allerdings noch nicht vergönnt gewesen, das Höchste zu erreichen:

„Jeder schaffende Künstler, so er anders ein echter ist, strebt wohl, dies Höchste zu erreichen, ein Jeder nach bestem Wissen und Erkennen: aber die Geschichte zählt nur wenige Namen, die durch den Genius der Kunst verherrlicht worden, nur wenige große Geister, die ganz die Sendung erfüllten, zu der sie berufen waren. Hirschbachs Werk deutet hin auf die Hoheit und Allmacht der Kunst, dies ist der Vorzug, den es hat — aber es strahlt diese Hoheit nicht erwärmend und beglückend wieder."

Eine kurze Rezension Dörffels über die zur selben Zeit veröffentlichten „Sechs leichten Pianofortestücke für jugendliche Spieler" lautete schon weniger günstig;[254]) scharfe Ablehnung aber erfuhr die ebenfalls vom Verlag G. Brauns besorgte Ausgabe der ersten Sinfonie op. 4 in H. Enkes Bearbeitung für Klavier zu vier Händen. Der nicht genannte Rezensent der N.Z.f.M. weist auf die Diskrepanz zwischen Wort und Tat; Ausdrücke wie „Reflexionsmusik", „gefährliches Selbstbewußtsein", „ein trauriges Beispiel der Selbsttäuschung" werden nur durch die Anerkennung der „Intelligenz in hohem Maße" gemildert.[255]) War der Verfasser die-

[252]) N.Z.f.M. 1847, 27. Bd. 230.
[253]) Diesen Aufsatz konnte ich nicht erhalten.
[254]) N.Z.f.M. 1848, 28. Bd. 246.
[255]) N.Z.f.M. 1848, 29. Bd. 93.

ser Kritik vielleicht ein Opfer des Repertoriums gewesen? Mit solchen Vergeltungsmaßnahmen mußte Hirschbach allerdings noch lange rechnen.

Außer diesen spärlichen Rezensionen drang nur selten der Name Hirschbachs an die Öffentlichkeit. Die meisten Zeitschriften verschlossen sich ihm ganz. Und Schumann? — Ein Brief aus dem Jahre 1846 gibt uns die letzte Kunde von den gegenseitigen Beziehungen, von der Verwandlung hochauflodernder Begeisterung in teilnamslose Gleichgültigkeit:[256])

„Leipzig, den 3. November 1846.

Vor einem Jahre sandte mir Jemand einen Operntext mit der Bitte um Durchsicht, und, im Fall der Billigung, ihn Ihnen zu überliefern. Es war die Geschichte Don Juans de Castro. Obgleich Talent darin war, hielt ich die Sache und die Behandlung nicht für Sie passend. Jetzt sendet er mir wieder beifolgenden Text mit der wiederholten Bitte, demselben einen Komponisten zu verschaffen, falls ich ihn dessen wert hielte, und auch vor Allen *Ihnen* Vorlage zu geben, was ich hiermit tue. Halten Sie den Verfasser für wert, um mit ihm, vielleicht wegen eines anderen Stoffes (denn ich glaube, der Autor ist nicht talentlos) in Verbindung zu treten, so ist das Nähere zu erfahren, falls Sie sich deswegen schriftlich oder mündlich an mich wenden. Jedenfalls bitte ich mir das Manuskript zurück, da ich dafür aufkommen muß, oder Sie übernehmen die Rücksendung an die bezeichnete Stelle.

Herrmann Hirschbach."

1848—1888! Vierzig Jahre überlebte Hirschbach die Zeit seiner öffentlichen Wirksamkeit, vierzig Jahre ertrug er ein Leben in Dürftigkeit, voll künstlerischer Nöte und materieller Sorgen. Nur ein beharrlicher Glaube an die Kunst vermochte ihn aufrecht zu halten in den wechselvollen Ereignissen des Lebens; so schrieb er schon im Rep., als er sich von allen Seiten bedroht glaubte:[257])

„Wer einmal den Kuß der Weihe von dir [der Kunst] empfangen, den vermag das Schicksal nicht so leicht ganz niederzuwerfen, dem leuchtest du in den Stürmen des Lebens wie ein glänzender, wenn auch einsamer Stern."

Solche einst nur nebenhin geäußerte Gedanken, denen sich als weitere Vorahnung der Ausspruch anschließt:[258])

„Man hat in unserer Zeit viel über die Armut der niederen Klassen geklagt. Aber wie viel größeres Elend, weil verschämt, gibt es im

256) D.M.S. Berlin, Sch. XIX 3302.
257) I 198.
258) Rep. I 335.

Künstler- und Gelehrtenstande, an dessen Erleichterung niemand denkt? — und mit welchem Heldenmute wird es getragen? —"

erhalten nun tiefe Bedeutung: sie sind die bestimmenden Grundzüge seines weiteren Lebens, in dem alle sonstigen geistigen Fähigkeiten, fern von jeder Möglichkeit, wieder aktiv in das Musikgetriebe einzugreifen, für die Erhaltung der materiellen Existenz eingesetzt werden mußten. Das Jahr 1848 bezeichnet den Wendepunkt; durch die vermutliche Rückkehr nach Berlin kam die zehnjährige Wirksamkeit in Leipzig zum Abschluß.

Der Augenblick der Besinnung, dem Hirschbach beim Abschluß des Rep.s auszuweichen versuchte, war nun gekommen. Sehen wir den Verlauf dieser Jahre mit seinen Augen, dann ergibt sich eine merkwürdige Verschiebung des objektiven Tatbestandes. Gewiß befand sich der nunmehr 36-Jährige an der gleichen Stelle wie zehn Jahre zuvor, als er seinen ersten schriftlichen Beitrag an Schumann sandte. Wohl hatte sich die Hoffnung, durch schriftstellerische Arbeiten sein kompositorisches Schaffen zu unterstützen, als trügerisch erwiesen; die Schuld daran konnte er aber widrigen Umständen und absichtlicher Feindseligkeit zuschreiben, zumal sich die isolierte Stellung des Rep.s aus dem durchaus richtigen Gedanken der Bekämpfung der kunstfeindlichen verlegerischen Machenschaften ergab. Der Mißerfolg des Rep.s konnte somit seinen guten Glauben an die Berechtigung und Notwendigkeit dieses Unternehmens nicht erschüttern, sondern in ihm sogar das Gefühl einer Verkennung seiner literarischen Bestrebungen erwecken. Fiel die schriftstellerische Tätigkeit weg, so blieb für das fernere Leben immer noch die Möglichkeit, die Verbreitung der Kompositionen auf dem üblichen Wege der Drucklegung zu erreichen.

Für das kompositorische Schaffen waren die Leipziger Jahre von größter Bedeutung. Die warme, ja sicherlich übertriebene Anerkennung Schumanns rief eine Periode reichen Schaffens hervor, die erst durch die stärkere Bindung an die literarische Tätigkeit eingedämmt wurde. Die spätere kühle Stellung Schumanns und das Ausbleiben des Publikumserfolges konnte den zuversichtlichen Glauben an einen zukünftigen Erfolg nicht erschüttern. Wir sehen, daß der Gang der Ereignisse keinen Rückschlag auf das Selbstvertrauen Hirschbachs auslöste. Nur die Frage der materiellen Existenz blieb noch offen. Alle bisherigen Versuche waren gescheitert, und so mußte Hirschbach hierin aufs Neue beginnen, allerdings unter erschwerten Umständen, da eine Rückkehr in das Fach musikliterarischer Betätigung vorläufig nicht möglich war. —

Der persönlichen Deutung der augenblicklichen Lage steht der wirkliche, in seinen einzelnen Phasen schon ausgeführte Verlauf seiner zehnjährigen Wirksamkeit diametral gegenüber. Wohl vermag kein Künstler seine Stellung objektiv zu erkennen, da er die Umwelt subjektiv erlebt. Vielleicht läßt sich aus diesem Gegensatz ein allgemeines Kriterium ableiten; gewiß ist aber, daß eine prinzipielle Stellungnahme gegen die zeitbedingten künstlerischen Gegebenheiten noch keine Gewähr für eine höhere Position bietet. Das Beispiel unserer großen Meister zeigt deutlich das allmähliche Herauswachsen aus der musikalischen Umwelt: ihre Entwicklung. Die zurückgelegte Strecke bedingt die Größe der Meisterschaft, wobei alle sonstigen Fragen hier unerörtert bleiben mögen. Bei kleineren Meistern endet der Weg früher, das Schaffen wird stationär und pflegt oft nur durch Heranziehung der verschiedensten Kompositionsgebiete an Vielgestaltigkeit und Variabilität zu gewinnen. Bei Hirschbach führt dieser Weg der Vielheit der Betätigung bis zur Abdrängung auf außerkünstlerisches Gebiet. Die einmal erlangte „Erkenntnis" bleibt unverändert und nur sein Arbeitsdrang führt ihn davon weg bis zur völligen Vertauschung der ursprünglichen Ziele. Das positive Ergebnis seiner literarischen Tätigkeit — der Kampf gegen das Verlegerunwesen — befindet sich schon weitab vom Kernpunkt seines musikalischen Strebens: der Komposition. Im allmählichen Abgleiten und Abgetriebenwerden, im starren und engen Festhalten an der einmal gewonnenen Anschauung — dies auch auf dem jeweiligen Arbeitsgebiete — glaube ich die Merkmale zu erkennen, die uns von den Lebensereignissen aus einen Rückschluß auf die künstlerische Persönlichkeit Hirschbachs gestatten. So gewinnt die Schilderung der Lebensumstände bei den kleineren Meistern an Bedeutung, da sich nur darin die Diskrepanz zwischen Wollen und Tat, die Möglichkeiten der Entwicklung und die mannigfachen Ursachen des Versagens nachweisen lassen. —

Wie Hirschbachs Leben im einzelnen weiter verlief, ist heute nicht mehr zu ermitteln. Schon zu Beginn dieses Kapitels sah ich mich veranlaßt, über die mangelhafte Bewahrung wichtiger Dokumente für das Leben und die Werke Hirschbachs zu klagen. Je weiter die Zeit fortschreitet, desto spärlicher werden die Nachrichten.[259]) Hierzu kommt, daß er seinem scheuen und mißtrauischen Naturell zufolge stets einsam lebte und Geselligkeit mied. Freunde besaß er keine, verheiratet ist er nie gewesen. Von sei-

[259]) So war ich gezwungen, zur Feststellung von Verwandten mehr als 25 Briefe an Träger des Namens Hirschbach zu versenden, deren Beant-

nen Beziehungen zum weiblichen Geschlecht ist mit Ausnahme der kurzen Erwähnung im Briefe an Schindler nirgends mehr die Rede. Menschliche Leidenschaften scheinen ihm fremd geblieben zu sein: während Schumann allabendlich Kulmbacher Bier trank, begnügte er sich mit Zuckerwasser. Aus früh geübter Askese stammt sein Fanatismus des Wollens, aus der inneren Einsamkeit der Mangel an äußerer Weltverbundenheit.

Die politischen Ereignisse des Jahres 1848 führten Hirschbach vermutlich in seine Vaterstadt zurück. In Berlin besaß er Heimatrecht, war auch trotz jahrelanger Abwesenheit daselbst polizeilich gemeldet und als Inhaber der Wohnung seines Vaters („Neue Schönhauserstraße 14") in den Akten geführt. Nach dem am 13. 1. 1847 erfolgten Tode seines Vaters teilte er die Wohnung mit seinem einzigen noch lebenden Verwandten, dem Rentier Alexander Hirschbach. Erst nach dessen Ableben (15. 2. 1859) verließ er endgültig seine Vaterstadt. Die polizeiliche Abmeldung ist jedoch nur als formale Maßnahme zu betrachten, denn auch in dem Jahrzehnt 1849—1859 lebte Hirschbach meist in Leipzig. Dort wurde er, obwohl in der Berliner Abmeldung Leipzig als Ziel angegeben ist, erst seit 1864 in den Polizeiakten geführt.[260])

Dieser Lebensabschnitt ist ausgefüllt mit der wieder begonnenen kompositorischen Tätigkeit und mit der Veröffentlichung zahlreicher Werke. Die Sorge der Komponisten für die Drucklegung ihrer Werke gehört zu den immer wiederkehrenden Tragödien in der Musikgeschichte. Franz Schubert ist ja nur e i n Beispiel aus der großen Zahl derjenigen, die an den „merkantilischen" Bedenken der Verleger und an deren falscher Einschätzung zu Grunde gingen.[261]) Hirschbachs finanzielle Verhältnisse scheinen

wortung sich oft um Monate verzögerte. Durch eine ähnliche Umfrage bei Trägern des Namens Fromme — Hirschbach starb als Untermieter bei einer Familie dieses Namens — erhielt ich schließlich die Nachricht über die näheren Todesumstände. Viele Anfragen wurden überhaupt nicht beantwortet. Wertvolle Ergebnisse für die spätere Lebensgeschichte brachte mir eine Umfrage bei sämtlichen Schachvereinen Leipzigs. Zu bedauern ist, daß die großen Tageszeitungen (Neue Leipziger Zeitung als Nachfolgerin des Leipziger Tageblattes, der Hamburgische Korrespondent wie auch die Leipziger Illustrierte Zeitung) keine Mitarbeiterverzeichnisse aus früheren Jahrzehnten besitzen.

[260]) Der Berliner Bericht lautet: „Am 27. 4. 1859 gelangte er von Unter den Linden 46 nach Leipzig zur Ab- und hier nicht wieder zur Anmeldung" (Schreiben des Einwohner-Meldeamtes des Polizeipräsidiums Berlin vom 23. 3. 1928). In Leipzig wurde Hirschbach am 4. 7. 1864 als angemeldet eingetragen (Schreiben des Polizeipräsidiums Leipzig vom 16. 4. 1928).

[261]) Daß sich elf Jahre nach Schuberts Tode darin nichts gewandelt hatte, zeigen die m. E. noch unbekannten Briefe einiger Verleger an den

die Drucklegung auf eigene Kosten erlaubt zu haben, trotzdem zeigen verschiedene Briefe das unwürdige Verhalten und Vorgehen einzelner Verleger.

Um zu versuchen, auf Grund der erhaltenen Dokumente[262]) ein Bild von den Verhandlungen Hirschbachs mit seinen Verlegern zu entwerfen, müssen wir zurückgehen in das Jahr 1840, als er sich nach wiederholter Aufforderung Schumanns endlich entschloß, „irgendwo anzuklopfen":

„Herren Bote & Bock.
Ew. Wohlgeboren

erlaubt sich Unterzeichneter folgende Anfrage: er ist nämlich willens, einige Streichquartette zu veröffentlichen, sei es auch nur (mit Bezahlung der Platten) in Kommission zu geben; sein Wunsch (mit Aufgabe fremder günstigerer Offerten) dabei ist lediglich der, eine unternehmende hiesige Handlung für diese Sache zu interessieren. Können Sie von diesem Anerbieten Gebrauch machen, so mögen [Sie], wegen anderweitiger Bereitwilligkeit, baldige Antwort belieben, und ist Unterzeichneter in dem Falle bereit, persönlich Verabredung zu treffen.

Herrmann Hirschbach
Berlin, 11. 1. 1840 Komponist."

Die Verhandlungen sind wohl nicht nach Wunsch verlaufen, denn vier Wochen später schreibt Hirschbach an einen anderen Verleger:

„Herren T. Trautwein.
Ew. Wohlgeboren

erlaubt sich Unterzeichneter hiermit die Anfrage, ob Sie Streichquartette desselben verlegen würden. Sollte binnen drei Tagen keine Antwort erfolgen, so wird er, da er deswegen bereits mit Anderen in Unterhandlung steht, es so betrachten, als conveniere Ew. Wohlgeboren die Sache nicht. Persönlich unbekannter Weise mit aller Achtung

Berlin, 19. 2. 1840 Herrmann Hirschbach."

Schließlich erschien das erste Streichquartett doch im Verlage von Bote & Bock. Wie unzufrieden Hirschbach mit dem Druck, dessen Kosten er selbst zu bestreiten hatte,[263]) gewesen war, geht

---

von Wien aus für die Drucklegung drängenden Schumann, D.M.S. Berlin, Sch. VIII 1191, 1192, 1228 usw.

[262]) Sie befinden sich in der Handschriftensammlung der D.M.S. Berlin (15 Briefe). Elf Briefe folgen hier im Wortlaut.

[263]) Dies geht hervor aus 2 an den Verlag Bote & Bock gerichteten Briefen vom 22. und 28. September 1853 (D.M.S. Berlin, Handschriftensammlung). Ein weiterer, daselbst aufbewahrter Brief an B. & B. vom 8. 2. 1855 sei hier der Vollständigkeit halber erwähnt.

aus dem nächsten Schreiben hervor, mit dem er sich an einen Leipziger Verleger wandte:

„Hierdurch erlaube ich mir anzufragen, ob Sie geneigt wären, den Streichquartett-Zyklus, von dem ich manches wiederholt in Berlin und auch einiges in der im verflossenen Winter von mir hier im Gewandhause veranstalteten Soirée habe aufführen lassen,[264]) zu verlegen. Etwas davon erschien während meines Aufenthaltes in Berlin bei Herren Bote & Bock (durch unsinnige Druckfehler, ohne mein Verschulden, entstellt) vor längerer Zeit. Mein Wunsch ist der, eine große Handlung dafür zu interessieren, und darum wende ich mich an Sie. Es ist so vielfach über die Sachen geschrieben worden, daß ich mich umso eher zu der Anfrage veranlaßt fühle.

Als Mitarbeiter an musikalischen und politischen Zeitungen werde ich Ihnen wohl namentlich bekannt sein, und da ich eben die Redaktion eines (in kurzem hier erscheinenden) monatlichen, musikalisch-kritischen Repertoriums übernommen habe, so wäre es mir gerade lieb, diese Arbeiten jetzt herausgeben zu können.

Es ist anerkannt, daß seit Beethoven im Fache des Streichquartetts, des Quintetts und des Septetts (aus allen diesen Fächern habe ich in jener Gewandhaussoirée öffentlich aufführen lassen, und ich könnte Ihnen eine ganz andere Quintettkombination von Blas- und Streichinstrumenten anbieten) nichts eigentlich Aufreizendes, Neues und Fesselndes erschienen, und daher kein Wunder, wenn die Teilnahme dafür erschlafft ist. Daher glaube ich, und die Erfahrung hat es mich gelehrt, daß man begierig sein möchte, mal was vom hergebrachten Schlendrian Abweichendes, seine eigene Bahn Schaffendes kennen zu lernen. Noch als Manuskripte, nach Privataufführungen hier sind diese Sachen vor sechs Jahren in der Neuen Zeitschrift für Musik, mit welcher ich damals noch nicht in jener engen Beziehung stand wie in dieser Zeit, besprochen worden, ganz aus eigenem Antrieb der Redaktion.

——— Doch ich habe genug, für künstlerisches Gewissen schon zuviel gesagt; es sieht wie Selbstlob — wie Zudringlichkeit aus, was nur eines Unwürdigen Art sein darf. Aber das fremde, ungewisse einander Gegenüberstehen machte es notwendig, von mir selbst zu sprechen. Nur auf das Klavierarrangement eines Orchesterwerks von mir (als Ihnen vielleicht Genehmeres) möchte ich Sie noch aufmerksam machen.

Mit aller Achtung

ergebenst

Leipzig, 30. 8. 1843 Herrmann Hirschbach.

(Auch durch Herrn Musikhändler Whistling können Sie mir gefäll. antworten)."

Die Adresse dieses Schreibens ist nicht erhalten, aber die lobende Erwähnung des Hauses Breitkopf & Haertel in den ersten Heften des Rep.s läßt vermuten, daß es für diesen Verlag be-

264) am 5. Januar 1843; siehe oben S. 50.

stimmt war.[265]) Die Hoffnung Hirschbachs erfüllte sich nicht. Die Aufnahme neuer Beziehungen wurde mittlerweile auch durch die Sprache des Repertoriums ernstlich in Frage gestellt. Merkwürdig und weltfremd mutet das nun folgende, wieder an den Verlag Bote & Bock gerichtete Schreiben an, das er, inmitten der Arbeit für das Repertorium, nur in gedrückter Stimmung geschrieben haben konnte, das aber gleichwohl besser unterblieben wäre:

„Selten habe ich einen Brief in solch besonderer Erregung, veranlaßt durch manche Rückerinnerung, geschrieben wie diesen. Sehr wünschte [ich] mich Ihnen mal wieder in Erinnerung zu bringen. Vorerst die Bemerkung, daß ich genug erfahren habe, um zu wissen, daß Welt, Leben und Musik gleich viel wert sind, d. h. nichts. Sie sehen, ich bin offenherzig, und gestehe, daß Ihnen nichts an meinen Kompositionen gelegen ist, aber auch, daß ich ebenso wenig auf Herausgabe einer Einzelheit von mir gebe. Ein Walzer von Gungl muß Ihnen lieber sein als 20 Quartette und Sinfonien (selbst kostenlose) von Hirschbach, den durchzubringen es Anstrengungen kosten würde, wie sie nur äußerst wenige Verlagshandlungen zu machen im Stande sind. Dennoch kommen zuweilen Verhältnisse vor, welche einen lebhafteren Vertrieb auch böser Sachen veranlassen, und dann muß ein Jeder doch etwas für sich tun, warum also auch ich nicht mal? — Ich mag Ihnen nicht mal was Bestimmtes anbieten, obgleich ich wünschte, etwas im Klavierauszug herauszugeben.

Nur noch eines: Wenn Sie fragen, warum ich denn nicht in Leipzig einen Verleger suche, so sei dies [die] Antwort: früher war ich dazu teils zu zaghaft, indem mich (wie Sie schon aus diesem Briefe ersehen) dergleichen Offerten mit einem schmerzlichen Gefühle der Bettelei affizierten, teils eckelten mich manche Verhältnisse so sehr an, daß ich mich ganz in mich selbst zurückzog. Jetzt aber ist die Aufregung gegen mich so groß (den Grund erraten Sie), daß ich dergleichen nicht mehr tun kann.

Leben Sie wohl; möge Ihr Geschäft recht viel Glück haben. Diesen Brief sehen Sie als Erinnerungskarte an, welche Ihnen jemand überschickt, und antworten Sie mir (wenn Sie dies überhaupt für nötig halten) per Adr. Whistling nach Belieben, wann Sie wollen und wie Sie wollen.

Leipzig, im Februar 1844 Herrmann Hirschbach."

Wir müssen uns tief in die Verstörtheit seines Empfindens versenken, um die Motive für dieses Schreiben zu ergründen. Die unpassende vertrauliche Sprache, die zu dem Ton des Rep.s in direktem Widerspruch steht, zeigt die ganze Skala der Hilflosigkeit, des Erdrücktwerdens durch die selbstherbeigeführten Zustände, des Fliehens vor den Erfordernissen des Augenblicks. Die viel geschmähten Verhältnisse Berlins erscheinen plötzlich

[265]) Dem steht entgegen, daß das Archiv des Hauses Breitkopf & Haertel keine Nachrichten darüber besitzt.

als möglicher Rettungsanker, und demütig streckt er die gleiche Hand hin, die sonst gegen das Verlegerunwesen das Schwert zieht. Wir bemerken hier zum zweitenmal das schon in dem Briefe an Schindler beobachtete schwankende Verhalten, das zum charakterlosen Kompromiß führen konnte. Der Wahrheitsfanatismus wird durch Charakterschwäche vollkommen entwertet: soll man darin die Lösung des Rätsels der künstlerischen und menschlichen Erscheinung Hirschbachs erblicken?

Der Verlag nahm zunächst eine abwartende Stellung ein; die Verhandlungen hatten sich aber doch irgendwie positiv gestaltet, denn nach Jahresfrist sandte Hirschbach folgendes Schreiben:

„Leipzig, 26. 4. 1845

P. P.

Anbei erfolgen Ihrem Wunsche gemäß in Partitur und Stimmen eine Ouvertüre zu Hamlet, eine Orchesterfantasie, eine Ouvertüre zu Julius Caesar und eine Frühlingsouvertüre zur beliebigen Auswahl. Sie sagten mir, Sie wollten sie vom Rungelschen [?] Orchester probieren lassen. Deswegen bitte ich Sie, falls derselbe nicht 4 Hörner stellen kann, die Fantasie und die Frühlingsouvertüre zurückzulassen; das Ausfallen der Stimmen würde nur ein abscheuliches Anhören und die übelste Wirkung machen. ——

Die Ouvertüre zu Hamlet und die Orchesterfantasie (hintereinander zu spielen und nicht größer [?] als eine große Ouvertüre) habe ich hier gehört, und garantiere für ihre Wirkung; jedenfalls lassen Sie sie gefl. *vorzugsweise* und zuerst spielen. Dann die Ouvertüre zu Julius Caesar. Die Frühlingsouvertüre ist ein heiteres Werk. Arrangieren lassen sich am leichtesten die Fantasie (sehr gut und recht klaviermäßig, auch zweihändig), die Caesar- und Frühlingsouvertüre. Die Hamletouvertüre ist aber für mich bedeutender, des Stoffes wegen und weil ich Ernstes vorziehe. Ich habe auch sämtliche Zwischenmusik, den Trauermarsch und eine kleine Ouvertüre für Blasinstrumente, welche von dem Orchester auf der Bühne vor dem Stück, das die Schauspieler aufführen, gespielt wird, komponiert, ein Beweis, daß ich etwas auf die Ouvertüre gebe. Am liebsten von allem ist mir aber die *Fantasie*.

Ihre Nachrichten erbitte ich durch Fleischer[266]) direkt an die unten stehende Adresse. Ihr ergebener

Herrmann Hirschbach.
kl. Windmühlengasse 4, 1 Treppe.

Sollte es zu einem Arrangement kommen, so würde ich einen talentvollen jungen Komponisten, der hoffentlich eine Zukunft hat, den jungen Reinecke hier, für billiges dazu persuadieren und engagieren."

In großen zeitlichen Abständen gingen die Verhandlungen anscheinend günstig weiter:

---

[266]) Die Briefe wurden zumeist durch eine private Gelegenheit befördert.

„Leipzig, 5. 7. 1845

Herrn Gust. Bock, Wohlgeboren

Geehrter Freund!

Mit dem Inhalt Ihres Schreibens vom 20. Mai d. J. mich einverstanden erklärend, wünschte ich bald von der Fortschreitung des Werks zu hören, und bitte mir seiner Zeit Partitur und Stimmen natürlich wieder zurück, falls Sie sie nicht mehr gebrauchen sollten. Das Arrangement werden Sie mir ohne Zweifel zuschicken, damit ich selbst es mir vorher vorspielen lasse. ——

Schließlich kann ich meine Verwunderung nicht verhehlen, daß ein Brief von Ihnen 6—7 Wochen braucht, um nach Leipzig zu gelangen. Sollten Sie sich auch in der Eile verschrieben und statt 20. Juni, Mai geschrieben haben, so ist das auch auffallend lang; indem ich mit Ihrem Paket, zugleich ein Paket von Verlegern aus Berlin vom 2. Juli empfing. — Vielleicht ist es Ihrem eigenen Interesse förderlich, wenn ich Sie darauf aufmerksam mache.

Ihr aufrichtig freundschaftlicher

Herrmann Hirschbach

Sie sehen, ich schreibe so *schön* wie Sie." [267])

ferner:

„Leipzig, Ende Januar 1846

P. P.

Vielleicht können Sie von beifolgenden kleinen Klavierstückchen für Anfänger, Kinder u. dgl. Gebrauch machen. Es ist darin versucht worden, einen, soviel die Tendenz zuließ, geistigen Gehalt mit derselben zu verbinden (etwas, was bei dgl. Sachen nicht häufig vorkommt), so daß einzelnes aus diesem, vorläufig nur ... [268]) ersten Hefte auch hin und wieder Erwachsenen nicht unlieb sein möchte (z. B. Nr. 4), obgleich alles höchst leicht in jeder Beziehung ist. Weiter habe ich darüber nichts zu sagen. Künstlerisch liegt einem freilich an der Herausgabe von Kleinigkeiten nichts, obgleich man auch darin etwas aussprechen könnte, und ich dachte dabei nur, durch etwas leicht Ansprechendes und Eingängliches, vielleicht auch ein etwaiges Bedürfnis der Lehrer und Schüler Befriedigendes dem Publikum entgegen zu kommen. —

Was ist aus der Ouvertüre geworden? Sollten Sie dieselbe bis zur Ostermesse nicht herzustellen willens sein, so erbitte ich mir dieselbe zurück. Jedenfalls senden Sie mir auch jetzt die Orchesterstimmen zurück, die für Sie gar keinen Wert haben können. Desgleichen die Partitur nach etwaigem Gebrauch. Das Arangement müßte jedenfalls vierhändig sein.

Ihr freundlichst ergebener

Herrmann Hirschbach.

Sollte Ihnen vielleicht ein Heft größerer, viel bedeutenderer und ausgeführterer, aber auch schwierigerer Klavierkompositionen genehm sein

[267]) Dieser Brief ist sehr dick und unleserlich geschrieben.
[268]) Unleserlich.

(enthaltend: Trauermarsch, Ouvertüre, Scherzo, Variation, Rondo), so können Sie mich ja beliebig davon in Kenntnis setzen.

D. O."

Aus Hirschbachs Frage nach dem Verbleib der Ouvertüre ersehen wir, daß er noch nach zweijährigen Verhandlungen in Ungewißheit blieb, ob das Werk gedruckt würde. Da er auf dieses Schreiben keine Antwort erhielt, drängte er aufs Neue:

„Leipzig, 15. 2. 1846

P. P.

Vor ungefähr vier Wochen oder mehr sandte ich Ihnen per Fleischer ein Manuskript (5 kleine Klavierstücke für Kinder). Es hat sich seitdem die Gelegenheit geboten, es anderswo zu verkaufen. Da ich nun noch einige andere ähnliche Sachen geschrieben habe, so bitte ich Sie, falls Sie von diesen Kleinigkeiten keinen Gebrauch machen wollen, mir dieselben unverzüglich, und wenn es nicht anders rasch geht, per Post ...[269]) zurückzusenden. Den übrigen Inhalt des vorigen Briefes habe ich nicht nötig zu wiederholen, und ersuche ich Sie jedenfalls um Nachricht. Mit freundlichem Gruß

In Eile. Herrmann Hirschbach."

Der Verlag hüllte sich in Schweigen; zwei weitere Briefe zeigen Hirschbachs Bestürzung:

„Motto: Gebt mir meine Manuskripte zurück!

Leipzig, 24. 2. 1846

Gruß zuvor!

Ich bin sehr böse auf Sie, und das mit Recht. Vor so und so vielen Wochen schickte ich Ihnen durch Fleischer in einem Briefe: „Fünf kleine Klavierstücke für Kinder". Vor 8 Tagen erhielten Sie, da ich von Ihnen keine weitere Nachricht empfangen konnte, per Post ein Schreiben von mir, worin ich Sie, weil sich mir die Gelegenheit dargeboten hatte, sie anderswo zu verkaufen, dringend bat, mir die Kleinigkeit umgehend, falls Sie selbst nicht Gebrauch davon machen wollten, per Post nötigenfalls zurückzuschicken, mir aber jedenfalls schleunige Nachricht zukommen zu lassen. Dessenungeachtet bin ich bis heute ganz ohne Avis. Erklären kann ich mir's kaum; wenigstens scheint es mir nicht, daß Sie auf meine bisherigen Schritte mir Nachricht zukommen lassen werden. Andrerseits vermag ich auch nicht anzunehmen, daß das Manuskript verloren gegangen ist. Es bleibt mir also nichts in Betracht der Dringlichkeit der Sache übrig, als Ihnen alle 9 Tage, bis ich etwas Aufklärendes von Ihnen vernommen, einen Brief per Post unfrankiert zu schreiben. Mir erwächst daraus die Unannehmlichkeit [Ihnen schreiben zu müssen], trotz meiner höchst beschränkten Zeit, die mir nicht einmal an meine engsten Bekannten zu schreiben erlaubt, da ich auch noch die Redaktion einer neuen Zeitschrift in einem anderen Fache

[269]) Unleserlich.

habe übernehmen müssen, wovon in kurzem in den Zeitungen zu lesen sein wird.[270]) Die übersandten Noten sind angekommen.

Mit freundlichem Gruße, aber sehr ingrimmig blickend,

Herrmann Hirschbach.

Haben Sie das in Frankfurt a. M. (André) auf mich erschienene Kanonstück schon gesehen?"[271])

Und:

„Leipzig, 1. 3. 1846

P. P.

Da es mir nicht möglich ist, auf andere Weise Auskunft über das Ihnen vor einigen Monaten gesandte Manuskript (Fünf leichte Klavierstücke für Kinder) zu erlangen, da ich Ihnen schon 2 unfrankierte Briefe per Post gesandt habe (das Manuskript ging per Fleischer), so weiß ich kein anderes Mittel, mir über Ihr unerklärliches Benehmen Aufklärung zu verschaffen, als dadurch, daß ich Überbringer dieses, meinen Vater, ermächtige, sich zu Ihnen zu verfügen und persönlich mir zu meinem Eigentum zu verhelfen, oder eine bestimmte Auskunft zu erlangen. Im Falle Sie dasselbe verloren haben, so war es stets [?] Ihre Schuldigkeit, mich davon in Kenntnis zu setzen. Doch habe ich mich schon zu sehr über dieses unerhörte Betragen geärgert, und mag meine Worte nicht an Leute verschwenden, die die ersten Gesetze der Höflichkeit mißachten, und nicht mal auf Kosten des Eigentümers das ihm Angehörige zurücksenden mögen. Seien Sie überzeugt, daß ich fürder *nie* Ihnen dazu wieder Gelegenheit geben werde.

Herrmann Hirschbach."

Ein Vermerk des Empfängers besagt, daß auch dieses Schreiben unbeantwortet, also erfolglos geblieben ist. Nun noch das letzte Schreiben in dieser Angelegenheit:

„Leipzig, 13. 5. 1846

P. P.

Um den ...[272]) nicht noch länger spielen zu lassen, sehe ich mich, da ich nicht wieder nach Berlin mit Ihnen korrespondieren mag, genötigt, Ihnen (da Sie, wie vorauszusehen, ungeachtet Ihres Versprechens, wieder von hier abreisen werden, ohne mir über meine Manuskripte Aufschluß zu geben) zu notifizieren, daß bei längerer, nicht nur unnützer, sondern für mich sogar schadenbringend gewordener Zurück-

[270]) Die Deutsche Schachzeitung; aus dem Datum dieses Briefes geht die schon weiter oben geäußerte Möglichkeit hervor, daß das erste Heft der Schachzeitung noch vor den letzten Nummern des Rep.s erschienen ist.

[271]) Es ist der schon erwähnte „Kikerikikanon".

[272]) Unleserlich.

haltung meines Eigentums, ich zu den Mitteln schreiten muß, welche mir allein noch übrig bleiben. —

Weil persönliche Rücksprache, die mir *nichts einbringen*, mich nur an meiner knapp zugemessenen Zeit beschädigen würde, so würde mir eine solche (die ich bei Ihrer schnell wieder bevorstehenden Abreise auch gar nicht erwarte) *nur* in dem angegebenen Falle genehm sein. Das ist das Letzte, was Sie durch *mich* in dieser Angelegenheit erhalten. —

Herrmann Hirschbach.

Im Übrigen empfehle ich Ihnen die nächstens von mir erscheinenden musikalischen *Karrikaturen* zur Beachtung und *Beherzigung*."

Die Erklärung für die Saumseligkeit des Verlages liegt auf der Hand: Zur Zeit der Gründung des Rep.s schien es vorteilhaft, die weitere Entwicklung abzuwarten; eine ablehnende Antwort hätte zweifellos stärkste Angriffe im Rep. zur Folge gehabt. Durch geschicktes Lavieren gelang es, Hirschbach im guten Glauben zu lassen und seine Vertrauensseligkeit geschickt auszunützen. Als sich zu Beginn des Jahres 1846 die unhaltbare Position des Rep.s deutlich erwies, änderte der Verlag seine Taktik, ließ ihn die ganze Überlegenheit der geschäftlichen Machtstellung fühlen und trieb es so weit, daß Hirschbach schließlich zufrieden sein mußte, nur seine Manuskripte wieder zu bekommen. Zu spät versuchte Hirschbach, sich durch die Drohung mit einer Enthüllung in den „musikalischen Karrikaturen" zu rächen. Diese sind wohl nie erschienen,[273]) aber auch so war er ein Opfer des zweijährigen Täuschungsmanövers.

Mehr Entgegenkommen zeigte G. Brauns, der Verleger der Schachzeitung, bei welchem schon der zweite Jahrgang des Rep.s erschienen war. In dessen Verlag veröffentlichte Hirschbach in den Jahren 1846—1850 drei Streichquartette op. 29, 30 und 31, die in Schumanns „Quartettmorgen" schon zehn Jahre zuvor besprochen worden waren. Von den dem Verlage Bote & Bock vergeblich angebotenen Werken erschienen bei G. Brauns der Klavierauszug der 1. Sinfonie op. 4, der Klavierauszug der Orchesterfantasie op. 27 („Fausts Spaziergang") und die „Sechs leichten Pianofortestücke für jugendliche Spieler". Mit dem ersten Streichquintett op. 2 schließt die Reihe der in diesem Verlage veröffentlichten Werke.

Eine finanzielle Beteiligung Hirschbachs an den Druckkosten ist nicht nachweisbar, aber sowohl bei G. Brauns wie bei den späteren Verlegern anzunehmen, unter denen die Firma C. F. W. Siegel

---

[273]) Auch im Schlußworte des Rep.s findet sich eine Ankündigung dieser „illustrierten satirischen Blätter" (Rep. II 409). Ich konnte darüber nichts Bestimmtes erfahren.

mit der Veröffentlichung von 20 Werken an der Spitze steht. Da gleich diesen auch die vier bei Jul. Friedländer (Berlin) verlegten Werke im Jahrzehnt 1850—1860 erschienen sind, ersehen wir, daß Hirschbach mit seiner ganzen Kraft versuchte, die durch die schriftstellerische Tätigkeit verlorene Position als Künstler wieder zu erlangen.

Die Ankündigungen in der N.Z.f.M. geben Kunde von dem Fortschritt der Veröffentlichungen. 1851 wird in einer Übersicht ein Quartett erwähnt,[274]) 1855 folgen der Kl. Ausz. der Ouvertüre zu „Götz von Berlichingen" und das 10. Quartett op. 38,[275]) 1856 das 2. Streichquintett op. 39,[276]) bald darauf das Quintett op. 40 und der Kl. Ausz. der Ouvertüre (mit sämtlicher Musik) zu „Hamlet" op. 41.[277]) Das Jahr 1857 bringt das 12. Quartett op. 43,[278]) dem sich 1858 das Quintett op. 44 und der Kl. Ausz. der Ouvertüre zu „Julius Caesar" anschließen.[279]) Den ziffernmäßigen Höhepunkt bildet das Jahr 1859, in welchem der Kl. Ausz. der Ouvertüre op. 28 („der deutschen Nation gewidmet"), der Kl. Ausz. der 2. Sinfonie op. 46 („Lebenskämpfe"), der Kl. Ausz. der 3. Sinfonie op. 47 („Erinnerungen an die Alpen"),[280]) ein Quintett op. 48, ein weiteres op. 50 und das 13. Quartett angekündigt sind.[281])

Die von der N.Z.f.M. nicht erwähnten, doch zur selben Zeit im gleichen Verlag erschienenen Werke sind die vier Streichquartette op. 35 (8.), op. 37 (9.), op. 38 (10.), op. 42 (11. Quartett), und eine Neuausgabe des ersten Quartettes op. 1 (mit Weglassung des Mottos). Der ohne Opuszahl veröffentlichte Walzer für Klavier „Gruß an die Tanzwelt" beschließt die Reihe der von C. F. W. Siegel verlegten Werke. Bei Jul. Friedländer in Berlin sind der Kl. Ausz. der Festouvertüre op. 3, das 6. Quartett op. 33, das 7. Quartett op. 34 und der „Nordische Heldenreigen" (ohne Opuszahl) erschienen.

Ein großer Teil der in dieser Zeit veröffentlichten Werke ist schon in den Briefen an Schumann erwähnt, später wohl teilweise überarbeitet worden, gehört aber doch dem frühen Schaffen an. Es ist möglich, daß Hirschbach nach dem Tode seiner Angehörigen in der Lage war, sich den lang gehegten Wunsch zu erfüllen, gerade die von Schumann so gelobten Werke zu veröffentlichen. Mit seinem oft bewiesenen Ungestüm ging er ans Werk. Aber wiederum zeigte sich, daß niemand für die Kompositionen eintrat, sodaß er schließlich im Jahre 1860 aufs neue eigene Konzerte geben mußte, um sie zum Erklingen zu bringen.

---

274) Wohl das fünfte Quartett op. 32; N.Z.f.M. 1851, 34. Bd. 39.
275) 1855, 42. Bd. 108.
276) 1856, 44. Bd. 100.
277) 1856, 44. Bd. 228.
278) 1857, 46. Bd. 220.
279) 1858, 48. Bd. 76.
280) 1859, 50. Bd. 165.
281) 1859, 50. Bd. 288; das Quintett op. 50 ist irrtümlich als op. 51 angegeben.

Über das erste Konzert, das am 20. Januar 1860 im Saale der Buchhändlerbörse zu Leipzig vor geladenen Zuhörern stattfand, wobei seine 3. Sinfonie (Erinnerungen an die Alpen), das 13. Quartett, die Fantasie für Orchester (Fausts Spaziergang) und die Ouvertüre op. 28 (der deutschen Nation gewidmet) zur Aufführung kamen, berichtete die N.Z.f.M.:[282])

„Die Ausführung unter von Bernuth's Leitung war stellenweise eine höchst mangelhafte, das Publikum blieb von Anfang bis zu Ende gänzlich teilnahmslos". Zur Kritik der Werke verweist der Rezensent auf die Besprechung der Druckausgabe vom vorhergehenden Jahre.[283]) Diese lautete aber günstig; die Kompositionen wurden den Orchestern empfohlen, die Programmüberschriften der einzelnen Sätze gelobt und als noch genauer als die der Lisztschen Sinfonischen Dichtungen bezeichnet.

Eingehender besprach die N.Z.f.M. das im gleichen Rahmen gehaltene zweite Konzert vom 26. Februar, in welchem die Ouvertüre zu „Götz von Berlichingen", die 2. Sinfonie „Lebenskämpfe" und ein Quintett dargeboten wurden:[284])

Die Wiedergabe sei eine „recht wackere" gewesen, „das Quintett und die Sinfonie fanden lebhaften Beifall, und es dürfte somit zu erwarten stehen, daß der Komponist seinen Zweck, durch diese Aufführungen seine ausgewählten Werke der Öffentlichkeit zu erschließen, wenigstens in gewissem Grade erreichen werde. Wir unsererseits wünschen das aus denselben Gründen, aus denen wir überhaupt für jede produktive Kraft irgendwelcher Sphäre den rechten, gedeihlichen Boden wünschen". Eingehend befaßt sich der Bericht mit den einzelnen Werken wie auch mit den Besonderheiten der Hirschbachschen Muse: technische Unfertigkeit und Ungeschick in der Gliederung; aber die guten Einfälle, die konzise Anlage verbürgen, verbunden mit exakter Ausführung, dem c moll Quintett einen Erfolg bei den „geistvolleren Musikfreunden". „Die Lebenskämpfe, in denen wiederum Ungeschick in der Gliederung, mit geringerer Originalität der öfters ganz banalen Motive im Bunde, einer frischen Wirkung im Wege stehen, vermögen trotz der zu Grunde liegenden Wahrheit, daß es Unsinn sei, die Teile zu wiederholen, doch andererseits keineswegs für die Weglassung von Wiederholungen zu entschädigen, und so prägt sich in diesem Falle aufs klarste aus, was wir über den Komponisten schon im Allgemeinen gesagt: die Einsicht ist da, aber nicht die hinreichende Kraft, das Erstrebte in die rechte Form zu fügen; es ist mannichmal höchst geistvolles, oft auch tief empfundenes Spiel, im einzelnen von der besten Wirkung, aber im Ganzen ermüdend und verwirrend".

Die Ouvertüre zu „Götz von Berlichingen" wird nur kurz erwähnt; leider — es ist das sprichwörtliche Unglück Hirschbachs — bezieht sich der Referent auf ein in Aussicht stehendes drittes Konzert, um über ein Vorwort zu berichten, „das Hirschbach diesmal zur Erläuterung bei-

---

[282]) 1860, 52. Bd. 43.
[283]) 1859, 50. Bd. 165.
[284]) 1860, 52. Bd. 90.

fügte und das unter allen Umständen gründliche Beachtung verdient". Da dieses Konzert nicht mehr stattfand, unterblieb die Veröffentlichung dieses Vorwortes, das interessanten Aufschluß über seine kompositorischen Theorien gebracht und sicherlich eine nahe Berührung mit den Zielen Franz Liszts aufgezeigt hätte.[285])

Von den musikalischen Ereignissen des Jahres 1860 treibt uns die Schilderung des Lebens weiter zur Betrachtung der materiellen Lage Hirschbachs. Um diese Zeit nämlich müßte er, wenn wir einigen überkommenen Berichten Glauben schenken dürfen, durch unglückliche Spekulation sein ganzes Vermögen verloren haben. Denn der aller Existenzmittel Beraubte war nunmehr gezwungen, durch publizistische Tätigkeit jedweder Art seinen Lebensunterhalt zu erwerben. So verfaßte er schließlich in der von 1860 bis 1874 dauernden Zeitspanne Börsenberichte für verschiedene Tageszeitungen, vor allem für das „Leipziger Tageblatt" und für die „Börsenhalle", einem Beiblatt des „Hamburgischen Korrespondenten". Darüber hinaus werden diese vierzehn Jahre, die das Dezennium des 50. und 60. Lebensjahres umschließen, gekennzeichnet durch vielfache Bestrebungen, die entgleitende Zeit durch intensive Arbeit auf allen Gebieten festzuhalten. Es sind fast verzweifelte Anstrengungen, wenigstens auf *einem* Gebiete eine Position zu erringen, die dem herannahenden Greisenalter jenes friedliche Antlitz verleiht, welches das Bewußtsein eines, wenn auch nur in bescheidenem Maße erfolggekrönten Strebens widerspiegelt.

Folgen wir den noch nicht ganz ausgelöschten Spuren des Unruhvoll-Getriebenen, dann stoßen wir zuerst auf ein kleines Buch mit dem Titel „Der Geist der Spekulation", das im Verlag Dyk in Leipzig 1861 erschienen ist. Entsprechende Vorkenntnisse und jahrelange Geübtheit sind unerläßliche Voraussetzungen für die Beherrschung dieser Materie; so wird sich Hirschbach wahrscheinlich schon in den 50er Jahren mit diesen Dingen näher befaßt haben. Seine vielseitige Veranlagung, seine stets bewiesene Geistesschärfe und Gabe der logischen Zusammenfassung gleichgearteter Dinge halfen ihm, auch auf diesem Gebiete Ersprießliches zu leisten.

Das folgende Jahr 1862 ist das wichtigste dieses Jahrzehnts: in diesem erschien nämlich unter dem bescheidenen Titel: „Ein Probeblatt" nach fast zwanzigjähriger Unterbrechung wieder ein Aufsatz Hirschbachs in der noch von F. Brendel redigierten N.Z.

[285]) In den mir zugänglichen Ausgaben der hier erwähnten Werke fehlt dieses Vorwort.

f.M. Die Kluft, die ihn solange von der N.Z.f.M. trennte, war im Laufe der Zeit überbrückt worden, vieles hatte sich geändert, namentlich im Kreise der umkämpften Persönlichkeiten; vieles war aber geblieben, wie es einst gewesen. Mit welchen Gefühlen mußte Hirschbach eine Stelle lesen, wie die folgende: [286])

„Was zunächst das Technische [in der Neunten Sinfonie], insbesondere die Art der Darstellung betrifft, so bin ich der Ansicht, daß sich Beethoven darin total vergriffen hat, so, daß Geist und Stoff, Inhalt und Form nicht sich decken, sondern im Gegenteil auseinander fallen!"

Solches und Ähnliches stand oft in der Zeitschrift, deren Spalten einst Bekenntnissen kühner Erneuerer und rastlos Vorwärtsstrebender gewidmet waren. War sein eigenes Ringen um Beethoven vergeblich gewesen? Solche Gedanken mußten ihn befallen haben bei der Durchsicht eines neuen „Universallexikons der Tonkunst" (André, Offenbach),[287]) denn im Aufsatz „Ein Probeblatt" versucht er eine Widerlegung der darin enthaltenen Irrtümer. Der Geringschätzung Bachs, der Meinung, die letzten Quartette Beethovens wären unverständlich, tritt er aufs Neue, wie vor zwanzig Jahren, entgegen; desgleichen der irrtümlichen Auffassung, Schumann habe die Grenzen des Tonreichs zu erweitern versucht: „Schumann war im Gegenteil hinsichtlich der Form ein konservativer Musiker". Auch für die Gegenwart beherzigenswert ist der zum Schluß geäußerte Gedanke, die lexikalischen Werke sollten keine Kritiken, sondern nur authentische Nachrichten und eine Übersicht über das Schaffen der lebenden Künstler enthalten.[288])

Mit diesem Beitrag beginnt wieder eine mehrjährige Mitarbeiterschaft an der N.Z.f.M.; von 1863 an wurde sein Name wie früher auf dem Titelblatt angeführt,[289]) allerdings erschienen nur selten größere, von ihm signierte Aufsätze. Sie zeigen im allgemeinen mehr das Festhalten an früheren Bestrebungen, als daß sie durch neue Gedanken fesseln. Deutlich wird dies im nächsten Beitrag „Über Komposition von Ouvertüren zu einigen Shakespearischen und Goethischen Dramen", der sich mit Verzicht auf die Einbeziehung neuerer Werke, wie z. B. Wagners Faustouvertüre oder der Sinfonischen Dichtungen Liszts, ledig-

[286]) N.Z.f.M. 1848, 28. Bd. 51; „Haydn, Mozart, Beethoven, ein Vergleich" von F. Brendel.

[287]) Gemeint ist das Schladebach-Bernsdorffsche Universallexikon der Tonkunst (Mendel).

[288]) Diese Forderung erfüllt in neuerer Zeit das Deutsche Musiker-Lexikon von E. H. Müller, 1929.

[289]) Bis 1871, wo mit der Sitte, die Mitarbeiter namentlich aufzuführen, gebrochen wurde.

lich mit der Programmerklärung der eigenen Schöpfungen befaßt.

Das Jahr 1863 brachte noch eine andere Arbeit Hirschbachs an die Öffentlichkeit: einen „Katechismus des Börsengeschäfts, des Fonds- und Aktienhandels". Praktische Notwendigkeit, geistige Unrast und ein lebhafter Hang nach publizistischer Tätigkeit mögen Teil haben an der Abfassung dieses merkwürdigen Buches, das in der Reihe „Illustrierter Katechismen" im Verlag J. J. Webers in Leipzig erschien.

Der Börsenkatechismus vermittelt in seiner leicht verständlichen, klar und scharf abwägenden Sprache umfassende Detailkenntnisse auf dem Gebiete des Aktienhandels; einem allgemeinen Teil, der überraschend gute Definitionen bringt, folgen die Abschnitte „Zinspapiere und Lose", „Bankaktien" und ein Kapitel „Eisenbahnaktien", in dem die Eisenbahnen Deutschlands und aller europäischen Länder in ihren finanziellen Bedingtheiten bis ins Kleinste erörtert werden.

Für die Popularität dieser Schrift spricht die Ausgabe einer zweiten, gänzlich umgearbeiteten Auflage im Jahre 1875, in dessen Vorwort auf das „Vergriffensein" der ersten Auflage und auf die durch die veränderten Verhältnisse notwendig gewordene Neugestaltung hingewiesen wird. Daß Hirschbach auch auf diesem Gebiete anregend gewirkt hat, geht aus dem Schlußsatz des Vorwortes hervor: „Werke, welche alle die deutschen Börsen beschäftigende Effekten abhandeln, gibt es ja überhaupt nicht".

Die Reihe der größeren Veröffentlichungen wird bereichert durch ein pädagogisches Werk: Lehrbuch des Schachspiels für Anfänger und Geübtere", das 1864 durch G. Brauns verlegt wurde. Es gibt die jahrzehntelange Erfahrung Hirschbachs auf dem ihm so nahestehenden Gebiete in der knappsten Form wieder.

Interessant ist zu sehen, wie sich die Anforderungen, die an ein solches Buch gestellt werden, in der Gegenwart verändert haben; gleichzeitig geben die eindringlichen Untersuchungen und die vielen abgehandelten Möglichkeiten zwischen den einzelnen Zügen Aufschluß über Hirschbachs besondere Stellung zur Schachkunst.

Die Einteilung des Werkes ist klar und übersichtlich, die Erklärungen (für die Anfänger) präzise und kurz. Im Kapitel: „Von den Spieleröffnungen", in dem neuere Bücher, z. B. das kleine Lehrbuch des Schachspiels von J. Dufresne[290]) zur Erläuterung der verschiedenen Möglichkeiten — Giuoco piano, Evansgambit, das Spiel des Lopez, das schottische Gambit etc. — prinzipiell Musterbeispiele bringen, ohne sich lange mit Analysen aufzuhalten, geht Hirschbach den umgekehrten Weg: er untersucht jede Möglichkeit, er zählt gewissenhaft jeden Zug auf und verlangt so vom Lernenden scharfes Mitdenken und Beobachten.

Auch die „Schachzeitung" war unterdessen in neuer Auflage mit dem veränderten Titel „Beiträge zur Theorie und Praxis des

[290]) 10. Aufl. 1922, von J. Mieses herausgegeben.

Schachspiels" erschienen. Die vielen Publikationen konnten Hirschbach aber nicht über den dauernden Mißerfolg seiner Kompositionen, die nirgends erklangen und von niemandem begehrt wurden, hinwegtäuschen; wehmütig schloß er sein Schachlehrbuch:

„So möge denn das Buch hinausgehen und beitragen zur Förderung und Verbreitung des wissenschaftlichen Schachspiels. Auch die Schachspielkunst hat ihre geistige Berechtigung, obgleich sie nur ein kleines Gebiet im Kultus des Genies bildet. Wenn der Wort-, der Tondichter hinabsteigt in die Tiefen der Seele, um aus Worten und Tönen ihre ideale Welt aufzubauen, so bietet das Schachspiel dagegen ein Bild des Lebenskampfes, wo die verschiedenartigsten Kräfte mit einander ringen, wo die Wogen bald den einen, bald den anderen Kämpfer erheben, bis zuweilen ein Augenblick über Sieg und Niederlage entscheidet, und die herrlichsten Bestrebungen vernichtet. In der Beschäftigung mit dem alle Geisteskräfte anspannenden Schachspiel wird mancher Schmerz des Lebens, wenn auch nur auf Augenblicke, vergessen."

Das Gefühl herber Enttäuschung verließ ihn nicht mehr. Die fortschreitende Zeit war seinem künstlerischen Wollen nicht gefolgt, die einstige Hoffnung auf die Zukunft schwand vor seinen Augen mehr und mehr dahin. Was nützte jetzt der ehemalige Kampf gegen Mendelssohn und seine Nachahmer? Jener war lange tot; mit Schumann, Chopin, Spohr, Lortzing, Marschner u. a. war eine ganze Generation verschwunden. Die Epigonen Mendelssohns wurden aber nun von anderer Seite her bedrängt: Wagner, Liszt und die Neudeutsche Schule bezeichnen die veränderte Zeit, die neue Anschauungen vertrat. In dieser Epoche konnten auch die wenigen von Hirschbach stammenden Aufsätze in der N.Z.f.M. keine größere Beachtung erlangen. Wohl entfernt sich der 1866 gedruckte Beitrag „Etwas über Melodie" dadurch vom Charakter der früheren Arbeiten, daß in ihm versucht wird, das Metaphysische der Tonkunst aus der Umwelt anderer Künste, vornehmlich der Malerei, zu entwickeln; aber schon mit dem nächsten, 1867 veröffentlichten Aufsatz „Die vier Sätze" bewegt sich Hirschbach wieder im Kreise seiner eigenen Gedanken und Erfahrungen auf dem Gebiete des sinfonischen Schaffens.

Die Niedergedrücktheit seiner Stimmung, die ganze Hoffnungslosigkeit seiner Lage spiegelt ein Aufsatz wieder, den er als Mitarbeiter einer anderen Schachzeitung unter dem Titel „Streiflichter" der Öffentlichkeit übergab.[291]) Im Rahmen der Schilderung einer Schachpartie entwirft er ein wehmütiges Erinnerungsbild, das auch manche autobiographische Nachricht enthält.

[291]) Schachzeitung, gegr. von der Berliner Schachgesellschaft (später „Deutsche Schachzeitung" genannt) 1867, 22. Jg. 41.

Er beginnt mit der Erinnerung an seine Jugendzeit, als er die erste Unterweisung im Schach erhielt; später „blieb das Schach vergessen, abgesehen von einzelnen Versuchen, es inmitten des fantastischen Rausches musikalischen Schaffens wieder aufzunehmen". Dann denkt er ans Café national in Leipzig, dem Schauplatz der Wettkämpfe: „Welche Wetterstürme sind seitdem über die Allgemeinheit wie über den Einzelnen dahingebraust! ... Eine Menge Gestalten aus damaliger Zeit sind dahin und dorthin vom Schicksal zerstreut, tot oder Ruine". Der Anblick des Schachbretts veranlaßt ihn zu sagen: „Wahrlich, es läßt sich ein eigener Sinn hineinlegen in dies Spiel ... Es ist ein Bild des Lebens in seinem wechselvollen Hin- und Herwogen, in seinem heißen Bemühen, in seinem Hoffen und Bangen. Und wenn die letzte Siegeshoffnung erloschen, wenn nach unerhörten Anstrengungen, dem feindlichen Schicksal irgend einen Sonnenblick des Glücks abzugewinnen, der Kämpfer mit letzter Kraft die Fahne schwingend, müde des hoffnungslosen Kampfes, mutig in den Tod stürzt, liegt darin nicht auch ein Bild manches Menschendaseins! —"

Auch die Lehren des Spieles deutet er um: „Alles zur gehörigen Zeit tun, nichts übereilen, stets vor der Tat die Folgen bedenken". Es klingt wie eine Selbstanklage, daß er dies alles einst versäumt habe, und steigert sich bei der Betrachtung der Spieleröffnungen: „Wie sich dem Jünglinge die mannigfaltigsten Lebenswege eröffnen, so bieten sich auch dem Schachspieler die verschiedenartigsten Eröffnungen dar, sein Glück zu versuchen. Er kann ein stürmisches Gambit, er kann das ruhig fortschreitende giuoco piano wählen. — Und wenn der Sturm des Gambits trotz aller Energie des Angriffs von dem zähen Gegner abgeschlagen worden, wenn die Kräfte zu erlahmen beginnen und das gebrachte Opfer sich immer fühlbarer macht, überschleicht dann nicht manchmal ein leises Gefühl der Reue über das Wagnis den Spieler, gerade wie den Menschen, welcher in leidenschaftlichem Drange alles auf eine Karte setzt? Doch tröstet ihn vielleicht der Gedanke, nach dem Höchsten gestrebt zu haben, und darin untergegangen zu sein. Freilich ein schwacher Trost für den vom Geschick Zerschmetterten. —"—

Alle Phasen des Spieles geht Hirschbach in diesem schönen Aufsatz durch; an viele knüpft er persönliche Betrachtungen. So heißt es vom Sieger: „Er ist der Meister; denn im Schach wie im Leben entscheidet der Erfolg. Verdienste ohne Erfolg sind in den Augen der Welt eben keine". Dann spricht er von den Gründen, die zur Beschäftigung mit dem Schachspiel führen, und von den vielen Stunden, die mancher diesem Spiele opfert: „Indeß wer weiß, ob dem Spieler Gelegenheit gegeben war, sie besser zu verwerten, ob er freiwillig dem Schach seine Geisteskräfte widmet. Gewisse leere Räume gibt es ja in jedes Menschen Leben ... Was bedeutet aber im großen Getriebe des Weltganzen ein einzelnes Menschenleben und wäre es auch das begabteste! — Unter Tausenden mit hohen Talenten Ausgerüsteten erreicht ein Einzelner das vorgesteckte Ziel; die Andern scheitern". Solche Gedanken des vom Schicksal Zermürbten bilden nunmehr eine Ergänzung zu manchem kühnen Ausspruch im Rep.; an seine frühere Arbeitsweise erinnert auch die in diesem Aufsatz eingeflochtene Schilderung eines Winterabends. Eine weitere Parallele, namentlich zu manchen Ausführungen in den Beiträgen zur N.Z.f.M., in der er des öfteren von der Priorität der deutschen Kunst spricht, liegt in den Zeilen: „Deutsche Schachkunst

gilt in diesem Augenblick als die erste. Und fürwahr, mögen andere Nationen auch in der Feinheit der Erfindung mit den deutschen Schachmeistern wetteifern, hinsichtlich der Tiefe ist ihnen keiner überlegen".

In der deutschen Schachzeitung erschienen um diese Zeit noch andere Beiträge Hirschbachs, die jedoch an Bedeutung dem erwähnten nicht nahekommen und unerörtert bleiben können.[292]) In der N.Z.f.M. wurde Hirschbach auch nach dem Tode F. Brendels (1868) als Mitarbeiter erwähnt, allerdings ist mehrere Jahe hindurch kein Beitrag seiner Autorschaft nachweisbar. Existenzsorgen führten ihn 1872 nach Hamburg, wo er zwei Jahre als Handelsredakteur der „Börsenhalle", dem schon genannten Beiblatt des „Hamburgischen Korrespondenten" tätig gewesen ist;[293]) im Sommer 1874 kehrte er nach Leipzig zurück. Inzwischen hatte die N.Z.f.M. den Aufsatz „Zur Instrumentalmusik", den letzten Beitrag Hirschbachs für diese Zeitschrift, veröffentlicht. Wieder knüpft er da an, wo er vor 35 Jahren mit den ersten Aufsätzen gestanden hatte, wieder empfiehlt er, die vier Sätze der Sinfonie zu vereinheitlichen und bezeichnet die sinfonische Form als höchstes Ausdrucksmittel für das Innere des Menschen. „Soviel mir bewußt, war ich wohl der Erste, der die Form der vier- und mehrsätzigen, aber ununterbrochen ein zusammenhängendes Ganze bildenden Sinfonie aufbrachte", sagt er weiter, polemisiert dann gegen einen Wiener Theoretiker und dessen Lehre über den Inhalt eines Themas[294]) und faßt zusammen: „Mein Schlußwort... lautet: Es lebe die einheitliche, die große Sinfonie." —

Wir kommen zur letzten Epoche seines Lebens, die mit der Rückkehr nach Leipzig 1874 beginnt und im Mai 1888 mit jähem Mißklang endet. Aus der unfreiwilligen Einsamkeit seines früheren Lebens war eine innere Einsamkeit geworden, die auch den äußeren Menschen beherrschte. So ist es zu verstehen, daß die Berichte der Mitlebenden nur spärlich fließen. In der Gegenwart, die sich noch kein Menschenalter von dieser Zeit entfernt hat, sind nur wenige anzutreffen, die sich des „Einsiedlers von Gohlis" erinnern. Wenn der Mensch dann erst tot ist, wenn sein Andenken, die Erinnerung an sein Leben und Wirken verblaßt ist, dann gilt für Hirschbach noch mehr: die Erinnerung an ihn war tot, als er noch lebte.

---

[292]) z. B. „Schachliche Gedankenspähne" (1867, 22. Jg. 354), worin die Unarten mancher Schachspieler in launiger Weise glossiert werden.

[293]) Die Forschungen nach eventueller Mitarbeit an anderen Rubriken dieser Zeitung blieben erfolglos.

[294]) Natürlich Ed. Hanslick.

Das Leben fristete er als Mitarbeiter des „Leipziger Tageblattes", insbesondere des Redakteurs K. G. Laue;[295] für die Zeitung lieferte er die Börsenberichte, hin und wieder auch einen Artikel, in welchem er von der Vergangenheit, zumeist von Schumann erzählt.[296] Daß Hirschbach auf diese Zeitungsarbeit angewiesen war, bestätigt mir Justizrat Dr. Karl Lebrecht-Leipzig, welcher ferner mitteilt:[297]

„Ich erinnere mich an Hirschbach noch sehr gut, seine gedrungene Gestalt mit dem riesigen Musikerkopf habe ich oft gesehen. Er verkehrte regelmäßig im Kaffee Felsche, wo er Börsenberichte für das Leipziger Tageblatt schrieb, die durch ihre bilder- und blumenreiche Sprache der Nüchternheit des Gegenstandes durchaus nicht entsprachen und den Eindruck unfreiwilligen Humors hervorriefen.[298] H. war jedenfalls auf diese Zeitungsarbeit angewiesen; er war in seinem Äußeren ziemlich ärmlich; soviel ich weiß, war er nicht verheiratet."

Wahrscheinlich war Hirschbach auch Mitarbeiter anderer Zeitungen und Zeitschriften;[299] nun aber nicht mehr als namhafter, durch irgendwelche Besonderheiten hervorstechender Essayist, sondern als einer der vielen Namenlosen, denen Zeitungsarbeit nicht viel mehr als Verdienstmöglichkeit bedeutet.

---

[295] laut Todesanzeige vom 18. Mai 1888.

[296] z. B. 1879; mitgeteilt durch M. Kreisig.

[297] Schreiben vom 20.3.1927 (durch Vermittlung der israelitischen Religionsgemeinde zu Leipzig).

[298] Über die merkwürdige Abfassung der Börsenberichte berichtet auch der Nekrolog der Deutschen Schachzeitung.

[299] z. B. an der „Leipziger Illustrierten Zeitung"; eine Anfrage ergab mangels eines Mitarbeiterverzeichnisses allerdings nur die Möglichkeit dieser Tatsache (Schreiben vom 28. 3. 1930). Die Durchsicht der einzelnen Jahrgänge blieb ergebnislos: nur eine kurze Todesanzeige ist erschienen. Dagegen ist aus dem Nachlaß Hirschbachs ein Brief erhalten, der die Mitarbeit aufs bestimmteste belegt:

„Berlin, 16. 4. 1882

Sehr geehrter Herr!

Im Besitze Ihrer geschätzten Zuschrift vom 14. d. beeile ich mich Ihnen mitzuteilen, daß ich das Vervielfältigungsrecht in Betreff meines gegenwärtig in Wien ausgestellten Bildes „Auf der Wahlstatt" bereits vor längerer Zeit der Firma Hanfstaengel & Co. überlassen habe; das Bild ist indessen noch nicht fotographiert, es soll dies vielmehr erst nach Schluß der Ausstellung in Wien stattfinden; ich zweifle durchaus nicht, daß die Illustrierte Zeitung in der Lage ist, einen guten Holzschnitt herstellen zu lassen, wovon mich die gef. übersandten Proben aufs Neue überzeugt haben; ich muß Ihnen aber anheimstellen, sich

Sein einfaches, einsiedlerisches Leben zeichnet trefflich H. Erler:[300])

„Der Tag, an welchem ich Hirschbach besuchte, um die Briefe Schumanns zu kopieren, wird mir als denkwürdig in der Erinnerung haften. In später Stunde eines Maiabends des Jahres 1885 saß ich in der in Gohlis bei Leipzig gelegenen Wohnung des Einsiedlers am Tische, beim Schein einer düsterbrennenden Lampe, während H. seinen Platz zu meiner Linken auf einem Diwan eingenommen hatte und eine neue Sinfonie instrumentierte. Von Zeit zu Zeit unterbrach er seine Arbeit, um mir nach genommener Abschrift eines Briefes einen neuen zu reichen, während er den zurückempfangenen sorgfältig in der Rocktasche barg. Dabei fixierte er mich mit seinen eigentümlichen, den Grund der Seele suchenden Augen. — Äußere Erfolge hat sich die Muse Hirschbachs bis auf den heutigen Tag noch nicht gewonnen; der jetzigen Generation sind seine Kompositionen wohl gänzlich unbekannt. Dennoch schafft er rüstig weiter, obschon er mir das Geständnis seiner Resignation nicht zurückhielt."

Zu ihm, dem fast einzigen noch lebenden Mitstreiter Schumanns kamen manche, die etwas über die alte Zeit erfahren wollten. Da stiegen Erinnerungen auf und gern plauderte der Siebzigjährige über die vergangene Zeit:[301])

„Ich erinnere mich noch jenes Abends, als ein alter Bekannter von Schumann, der damalige Assessor H. ihm bemerkte, daß Klara sehr viel dazu beigetragen habe, ihm den Weg als Tonsetzer zu erleichtern, und seinen Werken Eingang ins Publikum zu verschaffen. Höchst beleidigt sprang Schumann auf und rief mir zu: „Kommen Sie, Hirschbach". Die Sitzung bei Poppe war damit an dem Abend für uns aufgehoben. Es will begreiflich erscheinen, daß der Künstler in Schumann sich gekränkt fühlte, desto unbestreitbarer aber bleibt die Wahrheit der Bemerkung."

Ein andermal schreibt er an Jansen, dessen „Davidsbündler" soeben erschienen waren:[302])

---

wegen der Vervielfältigung durch den Holzschnitt an oben genannte Firma zu wenden.

In vorzüglicher Hochachtung

ergebenst

Ludwig Knaus."

Da mir Amtsgerichtsdirektor Dr. Laue, der jetzige Besitzer des Briefes bestätigt (Schreiben vom 26. 3. 1930), daß dieser Brief des einst so gefeierten Malers an Hirschbach gerichtet war, muß Hirschbach Mitarbeiter dieser Zeitschrift gewesen sein.

[300]) a.a.O. I 165.

[301]) Erler I 263.

[302]) Original im Schumannmuseum in Zwickau; mitgeteilt durch M. Kreisig. Auch die beiden folgenden an Jansen gerichteten Briefe habe ich durch M. Kreisig erhalten.

„Gohlis, 22. 5. 1884

Mein lieber Herr Jansen!

In Ihrem Buche habe ich in vergangener Nacht erst einiges durchblättern können. Es scheint wohlgelungen zu sein. Im Leipziger Tageblatte habe ich vor einigen Jahren gelegentlich auch ein Vorkommnis mit Schumann mitgeteilt, in einem größeren Artikel.[303]) Mit Sch. kam ich immer gut aus, nur einmal, als er von dem vielen Biertrinken erhitzt war, (ich hatte im Gespräch bei Poppe geäußert, daß man sich bei Luther auch an Huß erinnern müßte, der ja mit seinem Leben gebüßt habe; was ihn zu dem Ausruf veranlaßte: „Was, Sie beleidigen Luther?") wurde er fast tätlich.

Das war auch das einzige mal, wo wir nicht zusammen nach Hause gingen, denn wir wohnten doch nur ein paar Häuser getrennt, in derselben Straße. Anderen Abends setzte ich mich an einen entlegenen Tisch, aber Schumann kam gleich hin und holte mich an den Platz, den ich immer neben ihm einnahm. Er trank Bier, ich trank Zuckerwasser, habe mir auch durch meine Lebensweise eine volle Fantasiekraft bisher erhalten. —

Gespielt hat Sch. mir immer nur Bach, alles sehr fertig, aber ohne Eindruck durch sein Spiel zu machen. Dahingegen spielte er mir an einem Abend, wo er mich dazu eingeladen hatte, das ganze Paradies und Peri vor (es war eben fertig geworden[304])) und brummte unverständlich dazu, die Singstimmen andeutend. Natürlich konnte erst die Aufführung Verständnis verschaffen. Schumann war wohl zu einwärts gekehrt, um äußerlich effektvoll als Virtuose zu wirken.

Schumann war höchst unpraktisch. Wenn er nach Berlin reisen wollte, schrieb er mir, ich sollte ihm ein Zimmer in einem Hotel vorher bestellen. Ein lächerlicher Gedanke, ich gab's ihm später brieflich zu verstehen. Sch. war ein braver Mensch, echter Künstler, ein Künstler von hoher Eigentümlichkeit. Weltstürzend (sozusagen), gewaltig Neues schaffend war sein Temperament nicht. Er hatte eine Beschränktheit in dem Kreise seiner Anschauungen, daher die Vorliebe für Mendelssohn; aber er hat sich durch sein eigentümliches Wesen einen dauernden Platz errungen. Persönlich hatte ich ihn sehr gern; er war mir im Umgang der liebste aller schaffenden Musiker, die ich kennen gelernt habe, und deren Anzahl ist groß. Gegen mich war er auch nicht verschlossen. Ich schätzte ihn hoch, wenn ich auch ganz andere Wege ging. Einen Fortschritt bildet seine Weise nicht, er ist aber ein angenehmer ... [305])

Doch die Viertelstunde, welche ich Zeit übrig habe, ist verflossen und ich muß schließen. Um einem Bekannten eine längere Reise zu ermöglichen, habe ich aus Gefälligkeit die Redaktion eines Teiles des Tageblattes auf 4 Wochen übernommen, bin täglich von [Morgens] 8—7 Abends in widerwärtigster und anstrengendster Weise beschäftigt; dazu Korrekturen meiner Orchesterwerke, Kompositionen (Schluß meiner 12. Sinfonie). Das übersteigt fast die menschliche Geisteskraft auch eines jungen Mannes, der erst so einige Geburtstage gehabt hat.

Also vorerst besten Gruß!

Hirschbach."

---

[303]) Es ist dies der schon erwähnte Aufsatz von 1879.
[304]) also 1843.
[305]) Unleserlich.

Dann wacht er sorgfältig über die Richtigkeit der einzelnen Angaben; so ist er mit Jansen nicht immer einverstanden:

„Gohlis, 19. Oktober 1884

P. P.

Anbei das Bestellte. Sollten Sie in Ihrer Edition etwa anführen, daß Sie im Besitz der meisten veröffentlichten Briefe an Sch. sind, so mache ich es Ihnen zur Bedingung, daß Sie ausdrücklich bemerken, daß dies mit den gegenwärtigen Briefen (es sind drei neue Zuschriften darin) nicht der Fall ist.

Ergebenst

H. Hirschbach."

Nochmals kommt er auf die Ausgabe der Briefe Schumanns in einem Schreiben an Jansen, den Herausgeber derselben, zurück:

„Gohlis, 9. Nov. 1886

... Dank für die freundliche Zusendung von Robert Schumanns Briefen.[306]) Übrigens werden Sie die an mich gerichteten Briefe viel vollständiger in einer Sammlung finden, die zu Neujahr bei einem Berliner Verleger erscheint. Derselbe war selbst bei mir und hat die Briefe abgeschrieben, wobei sich denn herausstellte, daß ich sehr nachlässig gewesen und große Stellen ganz übersehen hatte.[307])
Sie werden das Opus jedenfalls zu sehen bekommen, es enthält wohl auch Mitteilungen über Schumann. Das Nähere weiß ich nicht. Ich hätte noch mancherlei mitteilen können.

Besten Gruß

Hirschbach."

Aber nicht nur in Erinnerungen lebte er: noch immer trieb es ihn zum Komponieren. Die Erwähnung einer zwölften Sinfonie zeugt von einem unaufhörlichen Schaffensdrang, der sich mehr und mehr auf das Gebiet der sinfonischen Komposition konzentrierte. Mittel zur Veranstaltung eigener Aufführungen besaß er freilich keine mehr, auch war seit dem Dezennium 1849—59 nichts mehr im Druck erschienen. Der Mitte der 70er Jahre erfolgte Druck einiger Lieder (zwei Lieder für Mezzosopran oder Bariton op. 5, und drei Lieder für Sopran oder Tenor ohne Angabe der Opuszahl) ging von der Öffentlichkeit unbeachtet vorbei.[308]) Da erschienen im Jahre 1886 im Verlage Theodor Barth in Berlin

---

[306]) Neue Folge, erschienen in 1. Aufl. 1886 bei Breitkopf & Härtel.

[307]) So sind z. B. einige Briefe Schumanns an Hirschbach nur bei Erler, auf dessen Buch hier angespielt wird, veröffentlicht.

[308]) Leider fehlt bei Hofmeister (1874—79) der Name Hirschbach im alphabetischen Register, sodaß ich keine näheren Angaben über Verlag und Texte bringen kann. Durch diesen Mangel blieb auch die Durchsicht des Liederkataloges von E. Challier erfolglos.

eine Ouvertüre op. 42 und eine Sinfonie op. 43, die von einem Komponisten namens Henry Largo stammten. Das Mus. Wochenblatt berichtete darüber:[309])

„Über diese beiden Sachen läßt sich nicht weiter reden: sie rühren zweifellos von irgend einem Musikliebhaber her, der seine Zeit nicht besser als zum Notenschreiben und seinen pekuniären Überfluß nicht anders als zur Veröffentlichung seiner Schreibübungen zu verwenden wußte. Man muß diese musikalische Naivetät gesehen haben, um daran glauben zu können."

Diese maßlose Ablehnung mußte Hirschbach, den Autor der beiden unter solchem Pseudonym herausgegebenen Werke, ins Innerste treffen. Freilich war es ein Würfelspiel, eine Herausforderung des Schicksals, der Glaube an den Unstern seines Namens, der ihn zur unseligen Annahme verleitete, durch ein Pseudonym endlich zu seinem Recht auf Anerkennung zu gelangen. Bei aufgedeckten Karten hätte zur Zeit des Rep.s kein Kritiker Schlimmeres schreiben können, als was hier ein unbekannter Rezensent, aus dessen Worten ja nur eine neue Zeit sprach, über einen unbekannten Komponisten äußerte. Wie mußte die Wendung vom „pekuniären Überfluß" auf einen Komponisten wirken, der Jahre hindurch mühsam das Geld sparte, um endlich im bescheidensten Druckverfahren[310]) zwei Orchesterwerke in Partitur und Stimmen veröffentlichen zu können? Wie fremd Hirschbach dieser Zeit geworden, konnte er fast täglich den Fachblättern entnehmen; gewiß war es übertrieben, wenn ein anonymer Rezensent die Besprechung der von Jansen herausgegebenen Schumannbriefe mit den Worten einleitete:[311])

„Die Siebenschläfer, die unter Kaiser Decius in der Höhle entschlummerten und zweihundert Jahre später unter Kaiser Theodosius wieder aufwachten, können keine fremdere Welt vorgefunden haben, als einer der „Davidsbündler" finden würde, welcher fünf Jahrzehnte in einer gespenstischen Ecke bei Poppe im Kaffeebaum verträumt hätte und nun mit einmal in diese Welt der Musikhetze hinausträte, der Monsterkonzerte, der 1000 Konservatorien, der 100 000 Musiklehrer, der Konzertbureaus, Konzertagenten, der Riesenplakate..."

Aber die Verwunderung, daß noch ein Zeitgenosse der „Davidsbündler" unter den Lebenden weile, drückt sich wirklich an anderen Stellen aus, z. B. wenn der bekannte Beethovenforscher A. Chr. Kalischer in einem Aufsatz „L. van Beethoven im Lichte Robert Schumanns" Hirschbach erwähnt, die Daten seines Lebens

[309]) 1886, 17. Jg. 491.
[310]) Durch Lithographie.
[311]) N.Z.f.M. 1887, 83. Bd. 2.

einem ungenauen Lexikon nachschreibt und schließlich sagt:[312])

„Dem mit Liebe und Pietät verfaßten Schumann-Buche von H. Erler ... entnehme ich die ebenso überraschende als interessante Aufklärung, daß der alte Hirschbach noch in Gohlis bei Leipzig lebt und noch komponiert."

Diese Bemerkung veranlaßte Hirschbach, das Geheimnis des Pseudonyms Henry Largo preiszugeben. Unter „Vermischtes" meldet die N.Z.f.M.:[313])

„Von H. Hirschbach, welcher seiner Zeit zu den eifrigsten und geschätztesten Mitarbeitern unseres Blattes zählte, erhalten wir anläßlich der ihn betreffenden Fußnote des Artikels von Dr. Kalischer folgenden Brief, der gewiß unsere Leser interessieren dürfte:

Verehrliche Redaktion!

Durch Ihre Zeitung erfahre ich, daß ich wirklich noch lebe, trotzdem vor ungefähr zehn Jahren eine Berliner Zeitschrift mich als bereits längst begraben ausgegeben hatte. Zugleich ersehe ich daraus, daß ich Kaufmann geworden bin. Wahrscheinlich rührt der Irrtum von dem Riemannschen Lexikon her. Wenigstens sagte mir vor einigen Jahren ein Musikalienhändler, in jenem Lexikon stände, ich hätte mich genötigt gesehen, die Komposition aufzugeben, da nichts von mir aufgeführt würde. Dies letztere versteht sich aber von selbst, da ich stets meinen eigenen Weg gegangen bin, weder einem Konservatorium angehöre, noch als Musikdirektor fungiere. Indeß kann ich dem freundlichen Herrn Dr. R. [K.] versichern, daß ich eben an meiner vierzehnten Sinfonie arbeite, nachdem die dreizehnte vor noch nicht langer Zeit geprobt wurde. Noch vor einigen Jahren erschien von mir in Partitur und Stimmen eine Sinfonie (meine neunte) und eine Ouvertüre unter dem Namen Henry Largo.

Genug! Genug!

September 1887 der alte Hirschbach."

Auch das ausgebaute, reiche Konzertleben des Leipzigs der 70er und 80er Jahre brachte niemals eines seiner Werke; wo so viele Möglichkeiten vorhanden waren, da ließ man ihn achtlos liegen. Pietät, Achtung vor dem betagten Vertreter einer vergangenen Kunstepoche? Einmal bot sich ihm die Gelegenheit, die er suchte; er ließ sie unbenutzt: zu scheu, zu weltfremd und unsicher stand er der neuen Welt gegenüber. Dr. Paul Klengel berichtet mir darüber:[314])

„Ich selbst habe ihn in den 80er Jahren flüchtig kennen gelernt. Er tauchte einmal in einer Konzertprobe des Musikvereins „Euterpe" — den ich von 1881—1886 in Leipzig zu leiten hatte — auf und sprach die

[312]) N.Z.f.M. 1887, 83. Bd. 394.
[313]) 1887, 83. Bd. 423.
[314]) Schreiben vom 23. 1. 1927.

Absicht aus, mir eine seiner Sinfonien in Partitur und Stimmen (alles geschrieben) zu übergeben, um sie in einem Euterpe-Konzert aufgeführt zu hören. Ich war durchaus geneigt, auf diesen Vorschlag einzugehen, da ich wußte, wie hoch Schumann seine Begabung eingeschätzt hatte. Wir schieden damals im besten Einvernehmen, aber es ist bei dieser einzigen Begegnung geblieben. Ich habe zu meiner Enttäuschung nie wieder ein Wort von ihm gehört, geschweige denn die bew. Sinfonie zu sehen bekommen." —

Vielleicht hatte Hirschbach nach so vielen Enttäuschungen den Glauben an seine Mitmenschen, vielleicht hatte er den Glauben an sich selbst verloren, sodaß er nicht mehr wagte, dem freundlichen Anerbieten Folge zu leisten. Er wohnte in den 80er Jahren in Gohlis, Ulrichstraße 1 in Untermiete bei einer Familie Fromme,[315]) die für ihn, den zeitlebens Unverheirateten, sorgte. Immer einsamer ward es um ihn; außer der Familie Fromme verkehrten nur noch sein Freund Redakteur K. G. Laue und ein Fräulein Emmy Kästner, die als seine Nichte bezeichnet wird, mit ihm; der übrigen Welt war er entfremdet. Da traf ihn noch das Mißgeschick, sein Refugium bei der Familie Fromme zu verlieren. Bevor dies eintrat, meldete der Polizeibericht, daß Hirschbach am 18. Mai 1888 in den frühen Morgenstunden in seiner Wohnung tot aufgefunden wurde. [316])

So erfüllte sich sein Schicksal! Er, der einst die Verbundenheit mit seiner Zeit mit aller Macht bekämpfte, der sein Mene Tekel seiner Zeit so rücksichtslos vor Augen hielt, er ging von der Welt als herber Nachklang einer versunkenen Epoche, er ging wie sie Alle: Schumann, Bürck, Ortlepp, Griepenkerl... — —

Über den Tod Hirschbachs habe ich folgenden Bericht eines Mitgliedes der Familie Fromme erhalten: [317])

„Der Grund zu seinem freiwilligen Tode war die Unmöglichkeit, bei dem bevorstehenden Wegzuge meiner Eltern in die neuerbaute Fabrik Herrn Hirschbach mitzunehmen; er wollte und konnte sich nicht an eine neue Wirtin gewöhnen. Als er eines Morgens nicht erschien und sein Barbier wie immer kam, wurde nach erfolglosem Klopfen die Tür geöffnet und man fand Herrn Hirschbach tot auf dem Bettrand sitzend, mit Nachthemd und Nachtmütze bekleidet vor. In seinen Händen hielt er noch das Blausäure-Fläschchen und den Kork, er war leicht nach hinten gebeugt und hatte den Mund geöffnet. Er war wahrscheinlich bei der Absicht, sich hinzulegen, vom Tod überrascht worden.

---

[315]) Die Gründer der heutigen Firma „Gebrüder Fromme, Kakao-Schokolade-Zuckerwaren-Fabrik" Leipzig-Gohlis.

[316]) Mitteilung des sächsischen Standesamtes Leipzig III, vom 21. 6. 1927 (aus dem Sterberegister-Eintrag).

[317]) Schreiben vom 30. 1. 1930.

In einem an seinen Freund Herrn Laue, Redakteur des damaligen Leipziger Tageblattes, gerichteten Briefe gab er obigen Grund an und bat ihn um Regelung seines Nachlasses.

...Selbst geschriebene Notenhefte füllten den Raum unter seinem Flügel vollständig aus; diese und sämtliche andere Schriften und Hinterlassenschaften sind von Herrn Laue und Fräulein Kästner, welche beide nach seinem letzten Briefe Erben sein sollten, gemeinsam weggeschafft worden. In unseren Besitz ist nicht das Geringste übergegangen..."

Schon an anderer Stelle habe ich erwähnt, daß der größte Teil des Nachlasses der Vernichtung anheimgefallen sein dürfte. Die Schuld trifft natürlich weniger die unmittelbar Beteiligten als die Interesselosigkeit der maßgebenden Instanzen. Die Manuskripte werden wohl nicht mehr gefunden werden,[318]) daß aber auch von den gedruckten Werken manches nicht mehr erreichbar ist, ist bei der kurzen Zeitspanne, die seit Hirschbachs Tode verflossen ist, ein unentschuldbares Versäumnis einer ganzen Generation.[319])

---

[318]) Die Forschungen nach der Miterbin E. Kästner haben bisher keinen Erfolg gezeitigt. Somit kann vielleicht doch noch ein Weniges gefunden werden.

[319]) Hierher gehört u. a.: 1. Daß die Todesnachrichten nur kurz (Leipziger Tageblatt vom 18. 5. 1888: „In der letzten Nacht starb unser langjähriger treuer Mitarbeiter Herr Herrmann Hirschbach. Auf ausdrücklichen Wunsch des Verstorbenen verzichten wir auf jeden Nachruf", ferner Mus. Wochenblatt, 19. Jg. 254: „H. H. Komponist zahlreicher unbekannt gebliebener Orchester- und Kammermusikwerke, in den vierziger Jahren auch als Kritiker tätig gewesen, starb, 76 Jahre alt, am 19. Mai in Leipzig") und auch ungenau sind (N.Z.f.M. 55. Jg. 260, unter „Personalnachrichten": „In Gohlis bei Leipzig starb der zu Schumanns Zeiten als Mitarbeiter an unserer Zeitung tätig gewesene Komponist Herrmann Hirschbach. In seinem Nachlaß befinden sich zahlreiche Manuskripte, z. B. die Opern „Das Leben ein Traum" (nach Chalderon) und „Othello", viele Ouvertüren, Konzerte, Quintette, Quartette, nicht weniger als vierzehn große Sinfonien etc. etc. Nur selten ist eins der Hirschbachschen Werke zur Aufführung gelangt"). Einen ausführlicheren Nekrolog brachte nur die „Deutsche Schachzeitung" 1888, 43. Jg. 187;

2. Daß die lexikalischen Nachrichten, die schon zu seinen Lebzeiten unrichtig waren, nicht korrigiert wurden, sodaß schließlich W. Altmann in seinem Orchesterkatalog noch 1926 die unter Pseudonym herausgegebenen Werke für sich anführt.

3. Daß sein Name in den autobiographischen Schriften ihm Näherstehender nicht genannt wird (R. v. Gottschall, von Musikern, die allerdings z. T. nur indirekt mit ihm in Berührung kamen, z. B. I. C. Lobe, H. Dorn, C. Gollmick usw.) Doch sei hier die Hoffnung ausgesprochen, daß die künftige Forschung über die Mitarbeiter Schumanns (ich denke dabei an Zuccalmaglio, Krüger, Truhn u. a.) noch manche Einzelheiten (und Briefe) aus dem Leben Hirschbachs zu Tage fördern möge, die meinen fast vierjährigen Bemühungen nicht erkundbar waren.

Neben den stummen Zeugen eines heftigen, jedoch vergeblichen Ringens um die Kunst ist auch das sichtbare äußere Andenken ausgelöscht: kein Grabstein meldet seinen Namen.[320]) In düsterer Vorahnung schreibt Hirschbach schon 46 Jahre vor dem Tode seinen eigenen Nekrolog: [321])

„Es war ein kalter Weihnachtsabend. Der Abendstern beschien die Fenster eines hoch gelegenen, ärmlichen Zimmers. Außer einem alten Klavier stand wenig darin. Im Bette lag ein Kranker oder gar ein Sterbender. Erkennst du ihn wieder, Leser? — ich habe ihn dir im ersten dieser Bilder gezeigt.[322]) Er, dem einst die höchsten Leistungen der Kunst nicht genügt, der himmelanstürmend noch Größeres, Tieferes, schaffen wollte, endet hier verlassen von Allen in einer Dachstube. Wo sind denn seine Freunde? — seine Freunde? — — Wo sind seine Werke? Kennt sie jemand? wird sie der Zufall einst noch aus dem Dunkel hervorziehen, und seinem Andenken liebende Herzen verschaffen, wie er im Leben kein einziges gehabt? — Unglücklicher, du stirbst trostlos! Du hast dich am immer fortrollenden Glücksrade nicht festhalten können, und bist mit zerschmetterten Gliedern seitwärts geschleudert worden. Das Schicksal zermalmt Tausende, um Einen zu erheben. Schon seh' ich das höhnische Mitleiden auf den Gesichtern deiner Kunstgenossen, wenn sie deinen Untergang vernehmen, schon — —; doch still, still! ich will mein überquellendes Auge abwenden, ich will den Vorhang zuziehen. — —

Draußen kämpft eine Mondfinsternis; aber diese Erde wird noch tausende Jahre stehen, unzählige Geschlechter werden auf ihr wandeln, viele hohe, herrliche Menschen schmählich auf ihr enden, und keine Vergeltung wird sich zeigen, keine! — denn, Mensch, du bist deine eigne Vergeltung!"

---

[320]) So ist nicht mehr festzustellen, auf welchem Friedhof Hirschbach beerdigt ist. Die israelitische Religionsgemeinde, die ihn als zu ihr gehörig kannte, teilt mit, daß er auf dem israelitischen Friedhof nicht beerdigt ist. Da Hirschbach im Melderegister des Polizeipräsidiums Leipzig vom 4. 7. 1864 als evangelisch-lutherisch angeführt wird, habe ich mich an sämtliche evangelischen Pfarrämter Leipzigs gewandt, jedoch ohne Erfolg. Eine Umfrage des Standesamtes I in Leipzig ergab, daß „die Beerdigung auf keinem der städtischen Friedhöfe erfolgt" ist (13. 4. 1928).

[321]) N.Z.f.M. 1842, 17. Bd. 42.

[322]) Es handelt von der ersten Probe eines ersten Streichquartetts eines jungen Künstlers mit deutlicher Anspielung auf ein eigenes Erlebnis.

II

Beiträge für die Neue Zeitschrift für Musik

Die Physiognomie einer Zeitschrift wird nicht nur vom Redakteur, sondern auch von den Mitarbeitern beeinflußt und bestimmt. Sind diese auch in mancher Beziehung von den durch den Redakteur gegebenen Richtlinien abhängig, so stellen sich in ihren Beiträgen doch gewisse Besonderheiten ein, die auf der Divergenz persönlicher Ansichten beruhen. In der N.Z.f.M. fällt der Unterschied um so mehr auf, als keiner der Mitarbeiter den Bestrebungen Schumanns so folgen konnte, daß eine Einheitlichkeit im Gesamtniveau erreicht worden wäre. Dies gilt in doppelter Hinsicht: einmal fällt der Unterschied der einzelnen Beiträge innerhalb einer Rubrik auf, dann aber auch die unterschiedliche Höhe der Rubriken untereinander. In der Rubrik „Werkkritik", dem eigentlichen Zentrum der N.Z.f.M., gelingt es Schumann durch äußerst geschickte Verteilung des Stoffes — C. F. Becker rezensiert die Kirchenmusik, O. Lorenz die Lieder, Schumann anfangs nur die Klavierwerke [1]) — eine gewisse Einheitlichkeit zu erreichen. Mit der Erweiterung seiner kritischen Tätigkeit wird dies schwieriger; er selbst beruft sich mitunter auf Rezensionen seiner Mitarbeiter, die für uns jedoch nicht mit den Schumannschen vergleichbar sind.[2]) Hier klafft eine Lücke, die von der Forschung bisher nicht beachtet wurde und gerade in den Biographien über Schumann durch engherzige Auslassungen über „Schumann als Schriftsteller" auffällt. Schon die bisherige Fragestellung ist falsch; so ist es nicht verwunderlich, daß die Ergebnisse sich auf den Gewinn einiger aesthetischer Formeln beschränken.[3]) Die

---

[1]) Im weitesten Sinne, folglich gehören alle Kammermusikwerke mit Klavier und auch die Klav. Ausz. von Sinfonien (Berlioz etc.) hierher.

[2]) z. B. „Sinfonien für Orchester: der letzte Bericht der Zeitschrift über neu erschienene Sinfonien reicht bis zum Januar 1841" (Kreisig II 127). Er ist von O. Lorenz (1841 14. Bd. 31).

[3]) Eine Zusammenstellung bringt Kreisig I XXII ff.

schriftstellerische Bedeutung Schumanns kann erst dann in vollem Umfange gewürdigt werden, wenn seine Tätigkeit aus der Umwelt heraus betrachtet und wieder in die Umwelt gestellt wird. Seine Stellung als Redakteur bildet ein bequemes Mittel hierfür; was er von anderen Zeitschriften übernimmt, worin er neue Wege geht, gehört zu den Voraussetzungen der dritten Frage: worin er den durch den geschichtlichen Verlauf bestätigten richtigen neuen Weg geht. Natürlich folgt auch die N.Z.f.M. gewissen zeitbedingten Strömungen (ich rechne hierzu die in allen Zeitschriften bemerkbare Gepflogenheit, das Interesse vom nur gedruckten Werk weg und dem aufgeführten zu zuwenden), die wir nicht als das Verdienst einer einzigen Persönlichkeit hinstellen können. Die starke Zeitverbundenheit — sie liegt schon im Worte „Zeitschrift" — und die jeweilige Unvollendetheit der einzelnen Nummer wie des einzelnen Bandes oder Jahrganges, die zum Wesen einer periodischen Schrift gehören, erschweren die Herausarbeitung eines objektiven Gesamtbildes umsomehr, als im 19. Jahrhundert als wesentliches Merkmal der Musikzeitschriften die Zusammenarbeit Mehrerer hinzutritt.

Interessant ist die Arbeitsteilung in der N.Z.f.M., in der Schumann neben einer Erweiterung der ursprünglichen Position in der Werkkritik allmählich auch die Konzertberichterstattung übernimmt. Ohne direkte Mitarbeit bleibt in den 10 Jahren seiner Redaktionstätigkeit nur die Rubrik „Freie Aufsätze", obwohl er sich, wie sein umfangreicher Briefwechsel hinlänglich bezeugt, eingehend mit der jeweiligen Zusammenstellung dieses Teiles der N.Z.f.M. beschäftigt. Oft leidet er Mangel an selbständigen Aufsätzen: „Schicken Sie, was Sie haben", schreibt er an C. Montag, „Erinnern Sie auch Lobe an sein Versprechen . . . es fehlt mir gerade im Augenblick an gutem Manuskript";[4]) ein andermal drängt er auf Beschleunigung der von G. Nauenburg verfaßten „Lebensbilder": „Schreiben Sie mir umgehend, wann ich auf bewußtes Manuskript hoffen kann". Die gleichzeitige Mitteilung: „Sie glauben nicht, was für Manuskript von allen Orten hier einläuft",[5]) möchte ich auf die inhaltliche Unzulänglichkeit vieler Zusendungen zurückführen.

Bevor wir uns den Persönlichkeiten zuwenden, die für die Gestaltung dieser Rubrik ausschlaggebend sind, sei die Frage aufgeworfen: Warum hat sich Schumann nicht selbst in stärkerem Maße daran beteiligt?

---

4) Jansen, 102.
5) Jansen, 66.

Die Antwort darauf kann hier nur angedeutet werden: wahrscheinlich hatte Schumann für diese Rubrik einen großzügigen Plan entworfen; die „Schwärmbriefe", die Verwendung der Davidsbündlernamen für die Kritiken, die Idee zu einem Roman „Die Davidsbündler" deuten daraufhin, daß sie Teile einer Arbeit bilden, die nicht zur Ausführung gelangt ist.[6]) Um Zeit zu gewinnen, übernahm Schumann bei der Gründung der N.Z.f.M. die stereotype Ankündigung der „Freien Aufsätze" im Prospekt, („kunstaesthetische, grammatische, pädagogische, biographische, akustische" Aufsätze), hob aber schon darin hervor, daß die Zeitschrift auch „Belletristisches, kürzere Erzählungen, Fantasiestücke, Szenen aus dem Leben" und anderes bringen würde. Durch das Versagen vieler Mitarbeiter mit dringender Arbeit überhäuft, kam er nicht mehr zur Ausführung seines Planes, der wohl in Jean-Paulscher Art die wichtigsten aktuellen Fragen und Probleme würdigen und so seine dichterische Begabung noch stärker in den Dienst der Musik stellen sollte. Wohl lag die Anwendung poetischer Decknamen dem Gedankenkreis Schumanns an sich schon nahe, die volle Auswirkung der dadurch zum Ausdruck gebrachten „gegensätzlichen Künstlercharaktere" tritt aber nur da ein, wo sich Florestan, Eusebius und Raro zu gemeinschaftlichen Äußerungen vereinigen. Das allmähliche Verschwinden der Davidsbündlernamen deutet eher auf den Verzicht eines ursprünglichen Planes, als auf andere Beweggründe.—

Schumann hält sich in den „Freien Aufsätzen" nicht an die Ankündigung des Prospektes. Vielleicht ist dies nur dem Mangel an wirklich geeigneten Aufsätzen zuzuschreiben, vielleicht liegt auch eine Absicht in der Bevorzugung „auswärtiger Korrespondenzen", die er gerne zu größeren Aufsätzen erweitert; hierher gehören auch seine eigenen „Rückblicke auf das Leipziger Musikleben" (vom 9. Band 1838 an). Ferner war es eine kluge Überlegung, daß er durch Aufsätze historischen Inhalts, einer im Prospekt nicht genannten Gattung, C. F. Becker, seinem bedeutendsten Mitarbeiter am kritischen Teil, Gelegenheit zu größeren Abhandlungen gab, die in der Tat zu den besten Beiträgen aus der Zeit der Redakteurtätigkeit Schumanns gehören.[7]) Neben ihnen sind die historischen Aufsätze A. Schiffners nicht vollwertig; die vorsichtige Annahme des ersten Aufsatzes, die sich auf Grund einer Jugendbekanntschaft anbahnte,[8]) verhinderte leider nicht,

[6]) Vgl. Kreisig II 367, 465.
[7]) von 1838—1842 sind es allein schon zwanzig.
[8]) Jansen, 176; der erste Aufsatz erschien 1840.

daß Schiffner auch Beiträge über aktuelle Fragen lieferte, die in keiner Weise den Ansprüchen der N.Z.f.M. genügen konnten. Übergehen wir die größeren Korrespondenzen, die von H. Dorn, Seidel, Fuchs, Truhn, Eichler, Sobolewsky, Heller u. a. geliefert wurden, die sich stets auf einen großen Zeitraum verteilten, aber immerhin den Charakter gelegentlicher Beiträge tragen,[9]) so gelangen wir zu den wenigen ständigen Mitarbeitern, die in freien Aufsätzen über aktuelle Fragen Bericht erstatteten. Es sind dies in der Zeit von 1838—1843 Kossmaly, Krüger und vor allem Zuccalmaglio.

In Zuccalmaglios, durch die Pseudonyme „Waldbrühl, Dorfküster Wedel" und „Diamond" dreifach geschützten Aufsätzen zeigt sich wohl zum Teil der Geist der „Davidsbündler" wieder; in der weiteren Verkleidung in „Briefe an einen jungen Künstler" oder „Vertraute Briefe an H. Heine", mit den schrullenhaften Verdeutschungsbestrebungen u. a. erreicht Zuccalmaglio aber niemals das Wesenhafte der kämpferisch veranlagten „Davidsbündler", die stets zu allem und auf jede Weise in köstlichen Bemerkungen Stellung nehmen. Die Form der Aufsätze, der zwanglose, populäre Ton und der gefällige Stil überragen bei Weitem den Inhalt, der sich mangels genügender musikalisch-künstlerischer Fundierung Zuccalmaglios nur selten im Sinne der Bestrebungen Schumanns auswirkt. Das Maßhalten in Lob und Tadel war ja der Vorwurf Schumanns gegen die „kritische Honigpinselei" Finks; seinem eigenen Mitarbeiter fügt Florestan anläßlich einer Beurteilung Chopins, in der letzterer, noch dazu mit großer Einschränkung, mit J. N. Hummel verglichen wird, eine Fußnote bei:[10])

„Dieses Lob dünkt mir ein sehr kleines, wie denn diese beiden Künstler kaum zu vergleichen sind. Gewiß aber haben an Hummels Kompositionen die Finger weit mehr Anteil als an Chopins."

So wenig wie Zuccalmaglio können Kossmaly und Krüger, die beiden anderen ständigen Mitarbeiter dieser Zeit als Komponisten angesprochen werden.[11]) Berufsmusiker sind allerdings beide gewesen, für die Heranziehung Kossmalys zur Mitarbeit an der Zeitschrift war auch die Komposition einiger Lieder bedeutungsvoll, von denen Schumann schrieb: „In allen gefällt mir die sorg-

---

[9]) die mit dem 12. Bd. 1840 beginnenden „Berichte aus Paris" von H. Berlioz entsprachen natürlich den Bestrebungen Schumanns am besten.

[10]) 1838, 9. Bd. 2.

[11]) Die von M. Friedlaender entdeckten Volkslieder Zuccalmaglios haben mit den kompositorischen Bestrebungen Schumanns nichts zu tun.

sam interessante Arbeit... Das Streben ist das schönste und ich drücke Ihnen die Hand dafür". [12]) Auch später kommt er immer wieder darauf zurück; wenn er einmal brieflich mitteilt: „Mir gefällt immer an Ihnen, daß man hinter dem philosophierenden Kopf einen so gut praktischen Musiker errät, und umgekehrt",[13]) so sagt er ein Jahr später in der N.Z.f.M., als er die gleichen Lieder rezensiert: „Zeigte es sich dort [in den schriftlichen Beiträgen] überall deutlich, daß hinter dem Kritiker ein guter Musiker sich verbarg, so gilt von den Liedern dasselbe umgekehrt". Die freundlich-anerkennende und ermunternde Rezension[14]) galt wohl der Wertschätzung der schriftstellerischen Arbeit Kossmalys, die auch daraus ersichtlich wird, daß Schumann ihm schon 1841 die Nachfolgeschaft als Redakteur anbot.[15]) Die elf größeren Beiträge Kossmalys aus den Jahren 1838—43 beschäftigen sich — oft in vielen Fortsetzungen — mit aktuellen Fragen; Lebensskizzen verschiedener Künstler, z. B. Bellinis, F. Ries', Marschners, denen zum Teil interessante Einleitungen vorangehen,[16]) wechseln ab mit Beschreibungen über die musikalischen Verhältnisse verschiedener Städte. Zu diesen korrespondenzartigen Beschreibungen gehört auch ein Bericht über ein Sängerfest in Frankfurt a.M. (zu Gunsten der Mozartstiftung), in welchem in der Kossmaly eigenen, bisweilen scharfen aber doch sachlichen Sprache auf viele Unzulänglichkeiten in Arrangement und Ausführung hingewiesen wird.[17]) Ein wichtiger Beitrag Kossmalys ist ferner eine Aufsatzreihe „Über das Lied im Allgemeinen — Das Volkslied — N. Beckers Gedicht — Über die Kompositionen desselben —",[18]) in der neben einer Klassifizierung der Liedkomponisten, die so sehr Schumanns Unwillen betreffs seiner eigenen Lieder erregte, daß er bei der Veröffentlichung des Aufsatzes seinen Namen unterdrückte,[19]) fast 40 Kompositionen desselben volksliedartigen Textes („Sie sollen ihn nicht haben, den freien

---

[12]) Jansen, 157; ein Lied erschien als 3. Beilage zur N.Z.f.M. 1839, 11. Bd.

[13]) Jansen, 220.

[14]) Kreisig II 144. Sie ist ein selten schönes Beispiel für solche Rezensionen Schumanns, in denen persönliche Sympathie und teilnahmsvolles Verständnis die kleinsten Einzelheiten durchdringt, ohne dadurch die Werke in ein falsches Licht zu stellen.

[15]) Jansen, 206.

[16]) z. B. zu Marschner, 1842, 16. Bd. 2.

[17]) 1838, 9. Bd. 83 ff.

[18]) 1841, 14. Bd. 59 ff.

[19]) Vgl. den Brief Schumanns an Kossmaly, Jansen, 205.

deutschen Rhein"[20]) besprochen werden. Die schriftstellerische Gewandtheit wie auch die klare, kritische Erfassung aller behandelten Fragen sichern Kossmaly einen bemerkenswerten Platz unter den Mitarbeitern Schumanns.

Nicht so einheitlich gibt sich E. Krüger in seinen dreiundzwanzig größeren Beiträgen aus den Jahren 1838—43 zu erkennen. Auch er macht eine musikalische Verbeugung vor Schumann, die indeß mit den Worten zurückgewiesen wird: „Über Ihre Kompositionen wird mir schwer zu urteilen, da ich eine so verschiedene Richtung gehe, und mich nur das Äußerste reizt..." [21]) In allen Aufsätzen Krügers steht die wissenschaftliche Behandlung des Themas im Vordergrunde. Eine Ähnlichkeit mit C. F. Becker ist unverkennbar; während bei diesem jedoch stets der praktische Musiker durchklingt — ich verweise auf die vorbildlichen Ausgaben Bach'scher Werke — bleibt Krüger wissenschaftlicher Theoretiker, der sich vorzugsweise mit kunstphilosophischen und aesthetischen Problemen befaßt. Allerdings erhalten neben den historisch-wissenschaftlichen Aufsätzen auch die Beiträge über aktuelle Fragen Bedeutung. Der Aufsatz „Über Liedertafeln", der in der Zeit des Aufblühens der Gesangvereine die spätere Entwicklung voraussagt, der Beitrag „Akkomodation älterer Kunstwerke für den Zeitgeschmack, mit besonderer Beziehung auf Händel", die kritische Verurteilung von Grauns „Tod Jesu" u. a. geben positive Anregung zur Wiederbelebung Bach'scher und Händelscher Werke, aber auch in den populären Darstellungen in Brief- oder Dialogform[22]) steht mancher gute Gedanke. Ungeachtet ihres hohen wissenschaftlichen Wertes erhebt sich bei vielen Aufsätzen Krügers die Frage, wie weit sie den Zielen der Zeitschrift, wie sie Schumann inaugurierte, entsprachen? Stellen nicht überhaupt manche Aufsätze der ständigen Mitarbeiter C. F. Becker, Zuccalmaglio, Kossmaly und Krüger eine Belastung der N.Z.f.M. insofern dar, als dadurch der besondere Charakter der Zeitschrift empfindlich geändert wird?. In der Tat bleibt der Abstand von den Bestrebungen Schumanns groß. Von der Berührung mit dem Geist der Zeit und vom Gefühl für das Kommende sind sie Alle nicht gleichermaßen erschüttert wie Schumann; je mehr sich ihre Individualität offenbarte, desto mehr versenkten sie sich in den Geist früherer Zeiten. Schufen sie so

---

[20]) N. Becker 1809—45; das Gedicht ist 1839 entstanden und wurde von mehr als 70 Komponisten vertont.

[21]) Jansen, 157.

[22]) Solche Aufsätze erinnern an Zuccalmaglios Art.

den Boden für die gewaltige Bach-Renaissance, so blieben sie doch gegenüber den kompositorischen Problemen ihrer Zeit unwissend; geradezu scheu aber wichen sie den letzten Werken Beethovens aus. Diese merkwürdige Einstellung läßt sich natürlich auch in den anderen Zeitschriften nachweisen: die eigentümliche Sitte, nur Neuerscheinungen zu besprechen, wurde auch auf Beethoven ausgedehnt mit dem Erfolge, daß nach den Druckrezensionen, die sich bis ungefähr 1830 verfolgen lassen, eine Lücke entstand, die nur durch kleine Bemerkungen und Aufführungsberichte ausgefüllt ist. Auch die Beiträge Schumanns beziehen sich entweder auf Aufführungen (Christus am Ölberg, „Die Leonoren-Ouvertüren" u. a.), oder auf Anlässe besonderer Art (z. B. „Monument für Beethoven"), denen gegenüber die direkten Äußerungen über Beethoven nur im Zusammenhang mit anderen Betrachtungen vorkommen.

Erst mit dem Auftreten Hirschbachs wird die Lücke in der N.Z.f.M. ausgefüllt; seine drei Beiträge „Beethovens Neunte Sinfonie", „Über Beethovens letzte Streichquartette" und „Die Beethovensche große Messe" gehören darüber hinaus zu den ersten Versuchen, das Verständnis der letzten Werke Beethovens durch formale und aesthetische Analyse zu fördern. Der neue Mitarbeiter brachte weiterhin eine durchaus selbständige Betrachtungsweise mit; er verstand es, seine Ausführungen mit kompositorischen Zukunftsperspektiven zu verknüpfen und fand für die künstlerischen Tagesfragen manch' treffende Bemerkung.

Die chronologische Reihenfolge der Aufsätze Hirschbachs ergibt eine ungefähre Gruppierung: in den sieben Aufsätzen der Jahre 1838 und 1839 stehen die Abhandlungen über Beethovensche Werke im Vordergrunde, nach fast einjähriger Pause vermitteln zwei Aufsätze des Jahres 1840, denen 1841 nur ein weiterer folgt, persönliche Gedanken und Empfindungen, z. T. in poetischer Form. Die zehn Beiträge im Jahr 1842 ergänzen das Bild des Schriftstellers Hirschbach durch die Vielseitigkeit der Themen, in denen vor allem seine Begabung für übersichtliche Zusammenfassungen, „Überblicke" etc. hervortritt. Im ersten Halbjahr 1843 ist Hirschbach mit fünfzehn Beiträgen, denen nur zwei von Zuccalmaglio und drei von Krüger zur Seite stehen, der wichtigste Mitarbeiter der N.Z.f.M.; manche Wiederholung früherer Ansichten deutet darauf hin, daß er seine Gedanken erschöpfend dargegelegt hatte. Wohl durch die Vorarbeiten zum Repertorium bedingt, hört seine Mitarbeiterschaft mit einem Aufsatz „Zur Geschichte der Musik" im August 1843 (19. Bd.) plötzlich auf. Nach fast

zwanzigjähriger Pause beschließen die fünf späten Aufsätze seine schriftstellerische Tätigkeit an der N.Z.f.M., die in insgesamt 40 Beiträgen ein treues Bild seines künstlerischen Strebens bewahrt.

Im Folgenden seien die Beiträge in dreifacher Form: inhaltlich, zeitgeschichtlich und historisch gewürdigt.

Über Beethoven als Kontrapunktist.[23])

8. Bd. Nr. 48, S. 189, 15. Juni 1838.

Eine „Anfrage, Beethoven betreffend" von K. B. v. Miltitz,[24]) in der u. a. die kontrapunktische Fertigkeit Beethovens angezweifelt, Haydn und Mozart darin über ihn gestellt werden, bildet die Veranlassung dieses Aufsatzes, der sich im übrigen mit einigen allgemein verbreiteten Vorurteilen befaßt.

Zur Wiederlegung der Miltitzschen Behauptung zieht Hirschbach die Kammermusik heran: „Der größte Teil der Haydnschen Quartette ist ganz einfach harmonisiert... bei Mozart findet sich schon kunstvollere, musterhaft wohlklingende Arbeit. Beethoven aber gab gleich mit seinem ersten Quartett ein Werk, das nicht nur in Hinsicht auf Erfindung alles andere Derartige zu jener Zeit übertraf, sondern auch durch geist- und kunstvolle Kombination noch jetzt durchaus trefflich dasteht." In manchen späteren Quartetten beeinträchtige „das emsige Streben nach Künstlichkeit zuweilen das Seelenvolle"; die Quartette op. 59 Nr. 1 und 2 stellen den vollkommensten Typus dar.

Weiter wird versucht, die Behauptung: „Beethoven hat uns keine einzige vollständig befriedigende Fuge hinterlassen", zu widerlegen: „Will man denn nicht bedenken, daß bei der einfachen Fuge das Thema meist bloß harmonisch überbaut wird, während die kunstvollen Kombinationen Beethovens eine weit mehr für den Künstler zeugende reiche melodische Überspinnung der thematischen und andern Sätze liefern"? Auch der Zahl nach habe Beethoven ebensoviel kontrapunktische Sätze geliefert wie Haydn und Mozart. Die Herabsetzung Beethovens gehe von Philistern aus, die in Hinblick auf ihre eigenen Mißerfolge und aus autoritativen Gründen die Leistungen Beethovens zu verkleinern suchen.

Zum Schluß wird auf die Unzulänglichkeit des Schillingschen Universallexikons der Tonkunst[25]) hingewiesen, namentlich auf die Irrtümer in den Artikeln „Scherzo" und „Adagio", in denen Beethoven kaum angeführt wird; der Aufsatz schließt mit dem Ausruf: „Wird man denn ewig an dem Alten kleben bleiben?"

---

[23]) An dieser Stelle möchte ich auf die vorzüglichen Mottos hinweisen, die Schumann jeder Nummer voransetzt, die gewissermaßen ein Résumé des jeweilig ersten Artikels darstellen und hier nur ihres oft bedeutenden Umfanges wegen weggelassen werden müssen. Über die Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte dieses und der folgenden Aufsätze siehe I. Kap.

[24]) L.A.M.Z. 1838, 40. Bd. 300; Miltitz, der Textdichter zur Oper „Die Felsenmühle" von Reissiger, ein durchweg rückständiger Komponist und Feind jeglichen Fortschrittes.

[25]) Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst (1835—38).

Die ungekünstelte und sachliche Polemik dieses Aufsatzes paßte vortrefflich für die N.Z.f.M., in der wir lange zurückblättern müßten, um auf ähnlich klare und bestimmte Ansichten zu stoßen. Ein Vergleich mit der im gleichen Band der N.Z.f.M. erschienenen Aufsatzreihe „Vertraute Briefe", in der Zuccalmaglio sein ganzes historisches Wissen aufbietet, um es gegen Meyerbeers Opern zu verwenden,[26]) zeigt eindeutig den künstlerischen Positivismus Hirschbachs, der an den schwierigsten Problemen erstarkt ist und mit seltener Klarheit die noch verborgenen Eigentümlichkeiten der Beethovenschen Muse durchdringt. Interessant ist, daß sein aesthetisches Verständnis (Kongruenz des Ausdrucks und des Inhalts mit der Form und der Kompositionstechnik) nur bis zur mittleren Periode Beethovens (Rasoumoffskyquartette) reicht; aber mit seiner Äußerung über die gelegentliche Künstlichkeit des fugierten Satzes bei Beethoven nimmt er viele Jahrzehnte der Forschung vorweg.[27])

Klaviersonate und Streichquartett.

8. Bd. Nr. 52, S. 205, 29. Juni 1838.

Von der Antithese: Kunstmusik und Virtuosenmusik ausgehend, unternimmt Hirschbach eine Gegenüberstellung der Streichquartette und Klaviersonaten Beethovens. Die Entstehung vieler Sonaten schiebt er Beethovens materiellen Sorgen zu und versucht, damit eine Ungleichheit in der Konzeption, in der Ausarbeitung und im Gehalt der „nur sehr selten viersätzigen Brodwerke" zu erklären; das virtuose Element würde bisweilen durch „kontrapunktische Kombination" beeinträchtigt. Zum Widerspruche (eine Fußnote der Redaktion: „Wir sind anderer Meinung") forderte die Wendung heraus: „Nirgends hat Beethoven eine selbständige Klaviersonate gegeben, die tiefsinnige, festgehaltene Charakteristik mit genialer, seelen- und schwungvoller Erfindung und zugleich kunstreicher Kontrapunktik vereinigte."

Bei den Quartetten weist Hirschbach auf die noch unbegangenen Wege dieser Kompositionsgattung und zwar in Bezug auf einheitliche Charakteristik des Inhalts aller Sätze. Das Beethovensche Quartett scheint zuweilen „mehr ein geistreiches Kunstwerk als kunstvolle Seelenmusik" zu sein. So sei zu erwarten, daß sich selbst bei etwaigem Mangel an imitatorischen Kombinationen doch durch die „größere Berücksichtigung des charakteristischen ... Moments" Möglichkeiten eröffnen, die von der Qartettkomposition der Zukunft auch deswegen Bedeutendes erhoffen lassen, da diese Form „von jeder unmittelbaren Tendenz nach bloßer Bravurmusik frei geblieben ist". Der Aufsatz schließt: „Es sind dies alles Betrachtungen, die nicht aus der Theorie, sondern

[26]) S. 145 ff.

[27]) Vgl. hierzu M. Bauer: „Beethovens Fugenthemen scheinen ... mehr zu künstlicher Verarbeitung als zu künstlerischer Entwicklung gedacht" („Formprobleme des späten Beethoven", Z.f.M.W. 1927, 347).

aus der Praxis entlehnt sind, und die die nächste Zukunft bewähren muß und wird."

Eine für Hirschbach typische Denkweise gelangt hier zu vollem Ausdruck: die Verquickung seines eigenen kompositorischen Strebens mit den schriftstellerisch behandelten Themen. Um es vorwegzunehmen: der Schriftsteller gerät auf eine schiefe Ebene und entfernt sich mehr und mehr von dem guten Fundament der Ausgangsstellung, der Komponist gewinnt lediglich einige gedanklich erarbeitete Fingerzeige für sein Schaffen. Gewinn und Verlust decken sich nicht, Hirschbach selbst gerät dadurch früh in eine Isolierung, aus der er den Weg nicht mehr findet. Bei aller Unzulänglichkeit der Ausführungen über die Klaviersonaten Beethovens, die durchaus nicht so allein stehen, als es in dieser von der Forschung vernachlässigten Zeit den Anschein hat,[28]) bleibt es ein Verdienst Hirschbachs, an die Möglichkeit der Anknüpfung an Beethovens Werke gedacht und seine künstlerische Kraft dafür eingesetzt zu haben. Er ist keiner von den Musikschriftstellern, denen die geistvolle Form des Gesagten so wichtig wie der Inhalt ist, sondern er beruft sich auf praktische Erfahrung wie auf eigenes Können. Erst die Erforschung der ganzen Epoche wird den Beweis erbringen, daß die schroff klingenden Urteile Hirschbachs zwar in manchem unser Wissen über die „Unverständlichkeit" vieler Werke Beethovens aufs Neue belegen, daß sich aber die Prämissen und die Beweisführung Hirschbachs von den herrschenden Ansichten und Begründungen deutlich unterscheiden. Durch die Verknüpfung mit dem eigenen kompositorischen Wollen gelangt Hirschbach — dies ist das positive Moment seiner Einstellung — zur gründlichen Beschäftigung mit den letzten Werken Beethovens. Davon zeugen seine folgenden Aufsätze, die schon durch die Wahl der Themen Aufmerksamkeit erregen. —

Im übrigen verrät der Inhalt dieses Aufsatzes seine Stellung gegen die damals alles beherrschende Klaviervirtuosenmusik.

---

[28]) Ich verweise auf die Worte F. Brendels (oben S. 100), ferner auf I. C. Lobe, welcher noch 1852 sagt: Beethoven „ging aus seiner zweiten in eine dritte Periode, aus der Epoche seines Glanzes in die seines Verfalles über. Sie ist in einigen seiner letzten Werke, in einigen Quartetten und Messen, namentlich aber in seiner Neunten Sinfonie zu erkennen und — zu beklagen" (Musikal. Briefe von einem Wohlbekannten II, 62) usf.; übrigens finden sich auch bei Schumann solche Bemerkungen, wenn er z. B. von „jenen eilig hingeworfenen Klaviersonaten Beethovens" spricht (Kreisig I 335), oder sagt: der „Sonate in B Dur, der einzig-großen, gingen 31 andere Beethovensche voraus" (Kreisig I 453).

Auch die Auslassungen über die Sonaten Beethovens werden verständlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Hirschbach selbst kein Klavierspieler gewesen ist, daß er den Gehalt der Werke durch bloßes Vorspielenlassen nicht erkennen konnte, daß er das dem Klavier zugestandene rein virtuose Element durch Polyphonie für beeinträchtigt und schließlich, befangen in dem starren Form-Schematismus seiner Zeit, die zumeist dreisätzigen Sonaten für „unvollendet" halten konnte. Für sein eigenes Schaffen ist die Stelle wichtig, wo er vom Verzicht auf imitatorische Kombinationen zugunsten größerer Charakteristik spricht, also der Homophonie Vorschub leistet. Dadurch stellt er aber unbewußt die Möglichkeit einer Anknüpfung an den letzten Beethoven in Frage.

Beethovens 9. Sinfonie.

Eine Ansicht.

9. Bd. Nr. 5, S. 19, 17. Juli 1838.
7, „ 27, 24. „ 1838.
8, „ 31, 27. „ 1838.

Eine kurze Einleitung begründet die Notwendigkeit, durch eine Analyse das Verständnis für dieses Werk zu fördern; sie soll möglichst objektiv („kalt und herzlos") abgefaßt sein, um, unbefangen von der herrschenden Meinungsverschiedenheit, zeigen zu können, wie weit sich Beethoven „über die Gewöhnlichkeit erhoben; sein Großes wird klar hervortreten, und das Mißlungene als nicht ganz von ihm abhängig sich dartun".

Die Analyse,[29]) die durch verschiedene Notenbeispiele wirksam unterstützt wird, beginnt mit der Schilderung der Entwicklung des Themas aus seiner „Anfangsfigur" (Notenbeispiel) [30]) durch dynamische und rhythmische Steigerung[31]): „eine durchaus treffliche Anfangsweise". Das

[29]) Zum Vergleich mit dem Stand der heutigen Forschung folge ich dem Buche H. Schenkers: „Beethovens Neunte Sinfonie, eine Darstellung des musikalischen Inhaltes", einschließlich dessen Kritik über frühere Autoren, wie Riemann, Grove, Kretzschmar und Weingartner. Die Kritik über Wagner nehme ich prinzipiell aus, ohne mich damit weiter zu befassen; die historische Wertung der Ansichten Wagners bedarf erst einer Trennung der subjektiv notwendigen und deshalb einzigartigen Einstellung Wagners von dem objektiven Tatbestand seines Eindringens in dieses Werk, das jedenfalls erstaunlich groß gewesen ist.

[30]) Da sich die Notenbeispiele bei Schenker wiederfinden, verweise ich im folgenden auf die entsprechenden Stellen. Das erste Beispiel deckt sich mit Schenker S. 4, Fig. 1, nur ist es bei Hirschbach durch die tremulierenden Mittelstimmen vervollständigt.

[31]) Diminution.

Durch zu starke Konzentration auf die harmonischen Bedingtheiten vergißt Schenker, dem melodischen Moment der Einleitung die nötige

mit Auftakt vier Takte und ein Achtel umfassende Hauptthema[32])

Beachtung zu schenken. So ist ihm entgangen, daß das „Urmotiv", das er erst nach dreimaliger Wiederholung als „fertiges Motiv" anerkennt, dem fiktiven harmonischen Unterbau und der Regelmäßigkeit in der Viertaktreihe nicht folgt, sondern in den ersten 16 Takten eine Vielheit in der Einheit erzeugt, die an die rhythmischen Besonderheiten des Scherzos (Ritmo di tre battute und ritmo di quattro battute) erinnert. Nach der zweimaligen dreifachen Verkopplung (ganztaktig) erscheint das „Urmotiv" dreimal in vierfacher Verkopplung (verkürzt), wobei die vermutete Wiederkehr des Motivs im 10. Takte ausbleibt, die Regelmäßigkeit also bewußt vermieden wird. Die ersten zwei Takte des Hauptthemas richten sich so stark an die ganztaktige *und* an die verkürzte Verwendung des Motivs, daß es nach dem ersten Takte noch unentschieden bleibt, welcher rhythmischen Form dieses Motivs das Hauptthema folgt. Da es schließlich beiden gerecht wird, verdienen sie besondere Hervorhebung in den Einleitungstakten. Im übrigen fehlen in Fig. 4, die das Anwachsen des Orchesters veranschaulicht, die beiden Fagotte; ferner erfolgt der Einsatz einiger Instrumente im letzten Achtel des 14. Taktes nicht als „besonderer Reiz" (S. 6), sondern als fein empfundener Ausgleich gegen das Übergewicht des Kontrabässe, die an dieser, in der Unterteilung als „guter Taktteil" wirkenden Stelle die Quinte (Quarte) zu stark belasten. Im selben Moment verlassen ja auch die Hörner ihre bisherige Quinte. Im 15. Takt tritt geradezu die Notwendigkeit ein, den Streichern, die den Tonunterschied des Motivs auf eine Oktave vergrößern (die ersten Geiger zeigen durch den Zweioktavengang den Tonumfang des nun folgenden „Hauptgedankens" an!) und nun, auf mehrere Oktaven verteilt, aber auf einen Ton beschränkt bleiben, ein wirksames Gegengewicht zuzufügen, das durch den Eintritt mit dem „schlechten Taktteil" unterstützt wird. Von einer Antizipation der Tonika kann nur in übertragenem Sinne gesprochen werden (S. 7), da es sich in erster Linie um eine Fortführung der Zweistimmigkeit handelt, die durch das Verhalten der Streicher in Frage gestellt erscheint. Da zur regulären Antizipation eine Dissonanzwirkung gehört, so wäre diese zu ergänzen durch das unbewußte Nachklingen der fünfzehn Takte hindurch tönenden Hornquinte. Die volle Harmonie in voller Orchestration bringt Bruckner im I. Satz seiner Neunten Sinfonie in den Takten 59 ff., die in den vier Takten vor Eintritt des *einstimmigen* Hauptgedankens deutlich auf Takt 15 und 16 der Neunten Sinfonie Beethovens hinweisen. Das Beispiel Bruckners zeigt den harmonischen Prozeß unverhüllt; der Rückschluß auf die Einleitungstakte bei Beethoven ergibt das Vorhandensein nur einer Harmonie, die aus dem Übereinanderstellen der beiden bei Beethoven nebeneinandergestellten Quinten gebildet wird. Ihre Funktion ist zweifellos die Stellvertretung der Dominante, die umso größere Bedeutung besitzt, als auch der Schluß des Hauptthemas (Takt 34 und 35) durch die Dominantwirkung des Quartsextakkordes gebildet wird. Beide Stellen zeigen *den titanischen Versuch, die Allherrschaft der harmonischen Funktion V—I zu durchbrechen.* Das Schwergewicht der Forschung müßte mehr in der Verfolgung dieser Versuche liegen als in der Rückführung auf die leicht herzustellenden Hauptfunktionen.

[32]) Da das Thema am leichtesten durch die Wiederkehr bestimmbar ist, ist die Beschränkung auf vier Takte verständlich; auch kennt Hirschbach den Begriff der Themengruppe nicht.

„kündigt ... den energischen Charakter des ganzen Satzes schon im Voraus an" und ist dadurch interessant, daß sich drei Figuren daraus ableiten lassen, die besondere Aufmerksamkeit beanspruchen.[33]) Nach kurzer Weiterführung kehrt die nunmehr verkürzte „Anfangsstelle" wieder,[34]) die mit dem Hauptthema in B Dur abschließt. Mit der „mittleren Figur" wird der nächste Abschnitt bestritten, der von einer Überleitung nach B Dur, in der ein Querstand g-ges erscheint,[35]) abgelöst wird. Nun folgt „eine zu dem großartigen Charakter des Ganzen würdig passende, nur etwas trockene Episode,[36]) die einen schlechten Querstand (a-as) [37]) enthält. Nach einer Rückkehr zum Anfang des Satzes[38]) und der Modulation über D und G moll ertönt, von den Holzblasinstrumenten ausgeführt, eine „auf die zweite Figur beruhende Stelle".[39]) Eine Wiederho-

---

[33]) Die Figuren sind: 1. Auftakt und $1^1/_2$ Takte (Takt 17 und 18), 2. Takt 19, 3. Takt 20.

Darin weicht Schenker erheblich ab, namentlich in seiner Fig. 8, die Takt 19 und 20 vereinigt (S. 8). Der Motivteilung schenkt Schenker anfangs zu wenig Aufmerksamkeit, während Hirschbach diesen melodischen Vorgängen aufmerksam folgt, namentlich mit der Aufstellung der zweiten Figur, die nach der Wiederkehr des Hauptthemas in B Dur zur Fortspinnung benützt wird. Allerdings kommt Schenker später (S. 11) auf diese Fortspinnung zurück.

Auffallend ist, daß Schenker dem Trompetenmotiv in Takt 27 keine Beachtung schenkt. Selbst in der Vortragserläuterung bleibt er unklar: „Da ... noch kein Halbschluß vorliegt, ... hat man den Inhalt einfach fortströmen zu lassen" (S. 18). Für sich allein stehend, wäre die Trompetenstelle wirklich nur als banales Verlegenheitsmittel zu betrachten. Durch ihre Wiederkehr in Takt 102, die Schenker als „dritten Teilgedanken" des „zweiten Gedankens" bezeichnet (S. 31), erfordert sie aber schon beim ersten Auftreten besondere Aufmerksamkeit. Denn schon da wird der punktierte Rhythmus (punktiertes Achtel und Sechzehntel) zum erstenmal eindeutig auf das zweite Achtel des Taktes verlegt, was in dem vorangehenden Hauptgedanken noch nicht zum Ausdruck kommt. Mit der melodischen Bereicherung im Takt 102 gewinnt dieses Motiv für den ganzen Satz große Bedeutung.

[34]) Schenker weist nach, daß es keine Verkürzung, sondern eine Verschränkung ist (S. 10).

[35]) Ein kaum wahrnehmbarer Querstand im Takt 72, dem das Wesen des Querstandes, das (unangenehme) Auffallen fehlt, und der deshalb nur als Tiefalteration zu werten ist.

[36]) Sie reicht nach Hirschbach von Takt 80 bis 160, umfaßt den „Zweiten" und „dritten (Schluß-) Gedanken" Schenkers. Durch die Vermischung mit Motiven des Hauptthemas irregeführt, erkennt Hirschbach das „Seitenthema" nicht; damit fällt für ihn auch die Mühe weg, den Beginn der Durchführung festzustellen.

[37]) Vielleicht der Querstand im Takt 92/93? Die Red. fügt in einer Fußnote hinzu: „Wir gestehen, nichts Schlechtes drin finden zu können".

Die ständige Bezugnahme auf die Seiten der ihm vorliegenden Partitur erschwert die Verfolgung seiner Analyse überaus.

[38]) Eben Takt 160, der Beginn der Durchführung (Schenker, S. 75).

[39]) Takt 192 ff. Die Motivverwandtschaft sieht Hirschbach richtig, nur überschätzt er die Bedeutung dieser Stelle, die in kleinen Varianten

lung dieses Teiles in C moll leitet zu einer neuen Behandlung der „dritten Figur" über (Notenbeispiel), [40]) die sich „mit Hinzufügung... einer selbständigen Mittelstimme über G moll und B Dur fortsetzt, abwechselnd von der zweiten und der ersten Geige ergriffen wird", das letztemal in „weiterer Ausdehnung".[41]) Nach einem weiteren A moll Teil (Notenbeispiel) [42]) „kehrt eine Stelle aus der B Dur Episode zurück, die sich durch eine „reich kombinierte Unterstellung der „mittleren und letzten Figur" auszeichnet.[43]) Dann folgt, durch eine allmähliche Steigerung eingeleitet, das Hauptthema[44]) in „ff" (Notenbeispiel). [45]) Dieser Abschnitt reicht bis zum Einsatz des Schlußmotivs.[46]) Imitationen des Hauptthemas, von kräftigem Paukenwirbel unterstützt, die Wiederkehr der B Dur Episode in anderer Tonart, die erneute Wiederkehr des nun auf verschiedenen Tonstufen wiederholten Themas, sowie einige „schon da gewesene Übergänge" füllen diesen Abschnitt aus.[47]) Der „ungemein energische Schlußgedanke", in dem die ostinato-Unterstimme besonders hervortritt (Notenbeispiel), [48]) führt über die nochmalige Verwendung der dritten Figur des Hauptthemas[49]) zu diesem selbst, womit der Satz abschließt. Das Gesamturteil ist: „Der Satz ist in Beziehung auf Themabehandlung durchaus meisterlich, so daß es nicht wohl möglich scheint, etwas würdigeres aus den im Thema vorhandenen Figuren zu produzieren. Aber eben aus Schuld dieses wenig bildsamen Themas leidet der Satz an Einförmigkeit, an zu öftern Wiederholungen, an Mangel an Abwechslung. Darum wird und kann er nie die Wirkung machen, wie andere, wenn auch noch so meisterlich an das Thema gebundene Sinfoniesätze Beethovens; denn in diesen bieten oft ganz gewöhnliche Thema-Figuren das reichste Feld für originelle, eindringlichste Erfindung dar, was bei den hier gewählten wegfällt. So ist denn der Eindruck dieses ersten Satzes ein bloß energischer und großartiger".

Das Scherzo ist „mit Geist durchgeführt, leidet aber... Mangel an mannigfaltiger Erfindung, was der Komponist durch Abwechslung in der Instrumentation (Fußnote der Red.: „auch im Rhythmus") zu verdecken gesucht hat. Das Trio mit Posaunenbegleitung beruht auf

---

die einzelnen Teile der Durchführung jeweils abschließt (Schenker, S. 76).

[40]) Es sind die Takte 218—223, die das Beispiel dreistimmig bringt.

[41]) Takt 224 G moll, erste Geigen, Takt 232 zweite Geigen, Takt 236 wieder erste Geigen. Hirschbach ist der zweimalige Einsatz in B Dur richtig aufgefallen (Schenker, S. 81).

[42]) Takt 259.

[43]) Takt 275—300; diese Einteilung deckt sich mit dem „vierten Abschnitt" der Durchführung bei Schenker (S. 84 ff.).

[44]) Auch hier erwähnt Hirschbach nirgends das Wort Reprise, obwohl er den Verlauf richtig sieht.

[45]) Die erste Geigenstimme Takt 302 und 303.

[46]) Also bis Takt 513. Nach Schenker beginnt die Coda schon im Takt 427 (S. 113), doch beruht Hirschbachs Auffassung nur auf einem einfacheren Gedankengang und so durfte er die vorausgehenden Takte für eine Überleitung zur Coda ansehen.

[47]) Richtig beobachtet.

[48]) Takt 515—516.

[49]) Takt 531 ff.

einem sehr einfachen und interessanten Gedanken mit doppeltem Kontrapunkte, welche beide in verschiedene Instrumente verlegt werden". Ihrer Einförmigkeit wegen soll man die Wiederholungen der „in Hinsicht auf ihren Inhalt zu lang ausgesponnenen Stücke" vermeiden.[50])

Der dritte Satz bringt nach einer kurzen Einleitung „abschnittsweise das einfache, nicht gerade bedeutsame Thema", das jedesmal „mit der Wiederholung des Ausgangs" abgeschlossen wird (Notenbeispiel).[51]) Daran schließt sich das Andante moderato mit einem „gleichfalls nicht sehr interessanten Gedanken" (Notenbeispiel) [52]). Dann übernimmt die Klarinette das erste Thema, das von Streichern in Sechzehnteln „sanft" umspielt wird. In G Dur erscheint nochmals das zweite Thema und nach einer kurzen Episode in Es Dur nehmen die Flöten das erste Thema in B Dur wieder auf, begleitet von einer neuen Streicherfigur:

---

[50]) Noch Schenker weist auf die vielen Wiederholungen im Trio hin, über das er auffallend kurz hinweggeht. Während er der Durchführung im ersten Teil des Scherzos längere Ausführungen widmet, die namentlich dem harmonischen Ablauf gewidmet sind, schiebt er das Thema des Trios dem Plan zu, „eine offenbar russische Tanzmelodie ganz im Sinne der nationalen Eigentümlichkeit realistisch auszuführen und darzustellen" (S. 185). Durch diese Verwechslung entgeht ihm, daß das Thema des Trios samt der dazugehörigen Harmonie (den festgehaltenen Ton nennt er „eine wirklich nationale (russische) Eigentümlichkeit" (S. 188), ohne andere Möglichkeiten, wie die stets klingenden Bässe des Dudelsacks, oder, was in diesem Falle wohl vorliegt, die Diaphonie des frühen Mittelalters anzuführen,) schon im ersten Teil des Scherzos vorgestaltet wird. Die „Monotonie" der 18 Wiederholungen des für ihn harmonielosen, weil nur zweistimmigen Themas wird noch dadurch vergrößert, daß dasselbe Thema, nur koloristisch ausgeschmückt, 12 mal in der Form der Takte 93—96 (Figur 174, S. 140) mit demselben liegenden, (in den Streichern rhythmisch gestalteten) Ton vorkommt, und daß die weitere Umbildung (Takt 117—122) (er nennt sie „eine Legato Oase inmitten des großen Staccatowirbels im Scherzo" (S. 143), die „seit jeher den Lesern und Spielern ein Rätsel geblieben" ist) eine nahestehende Vorform des Triothemas ist! Der harmonische Prozeß ist in allen drei Fällen *die Umgehung der Funktion V—I, wie im ersten Satz.* Auch in der Legatostelle, die durch Füllnoten verschleiert ist, fehlt die V. Stufe; das ausgehaltene Horn ist der direkte Vorläufer der im Trio durch beide Hörner vorgetragenen Episode. Selbst im Tonumfang der Melodie folgt Beethoven der frühmittelalterlichen Diaphonie, da er stets nach Erreichung der Quarte umkehrt. Da das Scherzo aber keine „interessanten" Harmonien bringt, ist es eben nicht nur von Hirschbach, sondern auch seither stets vernachlässigt worden. Die sich hier in beispielloser Weise vereinigenden Gegensätze der statischen und motorischen Kräfte der Harmonie haben noch keinen Erklärer gefunden. Die Entwicklung der Musik im 19. Jahrhundert zielt allerdings bis zu Reger und darüber hinaus auf den Ausbau der modulatorischen Gestaltung, während die Klangstatik, die im Scherzo im feinsten rhythmischen Spiel gegeben ist, noch wenig Beachtung erlangte (vgl. R. Ficker, Peters Jahrb. 1929, „Primäre Klangformen").

[51]) Es bringt in fortlaufender Melodie Takt 3—18 einstimmig.

[52]) viereinhalb Takte des D Dur Andantes.

„Auf solche Weise wird mit einigen Nachsätzen, welche weiter zu verfolgen unnötig, das Ganze bis zum Schluß fortgeführt".

Das Finale beginnt mit einem kurzen Tutti (Bläser), „welches zweimal Baßrezitative (gleichsam das Hineinsprechen der Menschenstimme in die Instrumentenwelt vorstellend) unterbrechen". Durch die Themen der ersten Sätze, die gleichfalls „durch nicht sehr bedeutende Baßrezitative immer von einander gesondert" werden, erhält der Hörer „einen bedeutsamen Überblick über das Vorhergegangene... Ein in jeder Hinsicht trefflicher Gedanke".[53]

---

[53]) Eine feine Beobachtung, die sich in gewissem Sinn auch mit Schenkers Ansicht (S. 248—258) deckt.

Warum Schenker die Deutung a posteriori im letzten Satz ablehnt (S. 252), ist nicht genügend begründet, da er sie für den Beginn des ersten Satzes benützt: die Einleitung ist „die Geburtsstätte des Urmotivs" (S. 3); warum soll die Einleitung des vierten Satzes nicht auch die „Geburtsstätte" seines Hauptmotivs sein? Daß sich das neue Thema unter dem Einfluß der drei vorangegangenen zu bilden hat, daß also eine Einheitlichkeit beabsichtigt war, erklärt die längere Dauer der Bildung des neuen Themas. Daß Beethoven außer diesem auch das Rezitativ entwickelt und beides später eng verbunden bringt, entspricht nur der Gepflogenheit des ersten Satzes, mit dem Hauptthema auch die Einleitungstakte jeweils wiederzubringen. Beethoven entwickelt also das Rezitativ, benützt dieses, um das neue Thema zu finden und erklärt die lange Suche nach einem solchen durch die notwendige Anpassung an die früheren. Sie stellen sich also nicht aufs Neue zur Verfügung (Schenker, S. 252 ff. drückt sich nicht klar genug darüber aus), sondern sind eher eine Mahnung zur Einheitlichkeit, deren letzte Auswirkung, das gleichzeitige Übereinanderstellen aller Themen, zu Beethovens Zeit noch nicht möglich war (das Übereinanderbauen der einzelnen Themen in den letzten Sätzen finden wir erst bei Bruckner, wobei freilich die Themen oft manches von ihrer Originalgestalt einbüßen; aber gerade darin liegt das Hindernis für Beethoven: seine Themen sind zu eindeutig, als daß sie sich zur Übereinanderstellung verändern lassen könnten ohne ihr Eigengepräge zu verlieren). Das Nebeneinanderstellen, bei dem das Motiv des ersten Satzes durch den Dur-Sextakkord zu erstaunlicher Ruhe und Abgeklärtheit gediehen ist, zeigt aber u. a. die Abstammung des letzten Themas auf, das Schenker nur bescheiden im Umfange (S. 258) nennt und dabei verschweigt, daß es in 24 Takten mindestens dieselbe „Gleichförmigkeit" aufweist wie das Thema des Trios im Scherzo. Mit diesem besitzt es auch sonst sehr viel Ähnlichkeit: vor allem ist es die neuerliche Vermeidung der Dominante, die Schenker auch in der „ersten Variation" übergeht (S. 260) und die er in der „zweiten Variation" einer „besseren Verbindung der Einzelteile" zuschreibt (S. 260); so unterlegt er seinem Zitat des Themas (S. 259) die Stufenbezeichnung V im vierten und zwölften Takt, was wohl nicht schwer zu finden ist, aber erst sehr viel später bei der Übernahme des Themas durch die Bläser gewissermaßen als Variation auftritt. Namentlich im zwölften Takt tritt das Bestreben Beethovens hervor, die Dominante ähnlich wie im ersten Satz (Takt 34) durch den Quartsextakkord zu ersetzen, beziehungsweise sie gar nicht aufkommen zu lassen. So ist die Harmonie im zwölften Takt als I^6_4 zu betrachten,

Das Allegro assai bringt in den Bässen „leise das anziehende Hauptthema des Finale". Vier Wiederholungen in immer stärkerer Besetzung führen das Thema fort, nur die Zwischensätze sind „trocken". Der Solo-

---

was noch zu Anfang des Chores „Deine Zauber..." hervortritt. Die spätere Harmonisation mit Dominantschluß beweist ja noch nicht, daß sie schon für den Beginn Gültigkeit besitzen müsse. In Analogie mit dem Trio des Scherzos könnte man das Thema des letzten Satzes durch den ausgehaltenen Ton D begleiten, dann würde die nahe Beziehung außerordentlich stark — gerade an den Halbschlüssen — hervortreten.

Die eingehenden Untersuchungen Schenkers über die formale Gestalt des letzten Satzes, namentlich über dessen ersten Abschnitt, können nicht darüber hinweghelfen, daß die Erklärung des Beginns der menschlichen Stimme mit „einem logischen Lapsus, der seine Sanierung glücklicherweise eben wieder nur in dem absolut musikalischen Urtrieb Beethovens zum Parallelismus findet" (S. 268), unbefriedigt bleibt. Die Zusammenfassung dreier von Beethoven in der Partitur zum Ausdruck gebrachter Teile in einen Abschnitt, die durch „das Gesetz des Parallelismus" erfolgt, nimmt auf die Worte „O Freunde, nicht diese Töne" zu wenig Rücksicht. Diese besagen eindringlich genug, daß etwas aufhören soll, was noch nicht zu Ende ist. Das heißt, wir haben bis zum Eintritt des zweiten Presto den Torso eines Satzes vor uns, der nicht zum Abschluß gekommen ist und darum noch einmal begonnen wird, wobei die Themensuche wegfällt, da das Hauptthema als noch nicht verbraucht übernommen werden kann. Die ganze Einleitung — bei Beethoven der erste für sich stehende Teil — fällt für die Formanalyse weg, der letzte Satz beginnt erst beim zweiten Presto. Betrachten wir den ersten Teil für sich, dann erscheint er uns als Sonatensatz, der nach langer Einleitung sich auf dem Hauptthema ausbreitet, dieses erst streng fugiert (allerdings ohne Quintbeantwortung), später aber verbreitert; eine Überleitung, die ein typisches Durchführungsmotiv (Takt 199—202) bringt, führt zum Beginn des zweiten Themas. Bevor dieses eindeutig bestimmbar erscheint — es hat noch nicht einmal eine passende Tonart gefunden, daher die Modulation — zerreißt ein Paukenwirbel das Ganze, mit neuem Presto und deutlichem Wiederbeginn nimmt der letzte Satz seinen Anfang. Nun setzt der Parallelismus als willkommene Gelegenheit zur leichteren Verständlichung ein. Gerade in der Zerstörung des im lebhaften Gang befindlichen Satzes liegt die Deutung der Worte „nicht diese Töne"; dem vokalen Teil aber kommt die Übernahme der noch nicht ausgenützten Möglichkeiten des Hauptthemas des instrumentalen Satzes zu statten, ja erst durch die Übernahme desselben thematischen Materials gelingt es, die Einheitlichkeit zu wahren. —

Die Frage der priori- oder posteriori-Deutung des motivischen Materials erhält eine andere Beleuchtung, wenn wir vom Standpunkt des ganzen Werkes aus die beiden Rezitativstellen bez. die beiden getrennten Abschnitte des Finales ansehen. Der vollständige Titel der Sinfonie heißt nämlich „Sinfonie mit Schlußchor über Schillers Ode „an die Freude" für großes Orchester" etc. Die Erwartung des Chores wird also im vierten Satz schon durch die Programmankündigung lebhaft. Die Hinauszögerung durch den Beginn eines reinen Instrumentalsatzes erhöht die Wirkung der einsetzenden Stimme; die idealste Verknüp-

baß leitet den Gesang ein, der Chorbaß stimmt mit dem Wort „Freude" abwechselnd ein und „bald gesellen sich Chorstimmen als Refrain hinzu", der zu einem „regen Vokalsatz" führt.[54])

Nun folgt eine „türkische Musik", in der die Pikkoloflöte und die beiden Klarinetten das „ursprüngliche Hauptthema" übernehmen; „die Vokalpartie an diesen Stellen ist ganz trocken, aber die jubelvolle Auffassung völlig gegründet, obgleich sie, vorzüglich in Bezug zur letzten Zeile, etwas militärisch scheinen könnte".

Daran schließt sich ein lebhafter „Instrumentalzwischensatz, dem aber wenn nicht etwa seiner Stimmenführung wegen, kein Interesse abzugewinnen ist". Der Chor setzt nun kräftig ein: „Freude, schöner Götterfunken"; etwas später folgt bei den Worten „Seid umschlungen" ein „einfacher, großartiger und eindringlicher" Satz mit Unterstützung der Baßposaune. Die Posaunen verstärken auch weiterhin das Orchester, das in der F Dur Stelle „Brüder"! über'm Sternenzelt" den Vokalchor unterstützt. Dieser Teil sowie der folgende in B Dur „Ihr stürzt nieder" sind „weniger anziehend".

Im Allegro energico führt der Sopran die beiden ersten Takte des Themas progressiv durch, während der Alt das zweite Thema voll übernimmt. Gleichzeitig erklingt eine figurative Begleitung in den ersten Violinen, die dann durch alle Instrumente wandert und zu einem Orgelpunkte des Sopran führt, „unter dem sämtliche Themata übereinandergestellt werden". Damit schließt der „ganze schöne Abschnitt". „Das folgende „Ihr stürzt nieder..." ist ganz einfach, wie ahnungsvoll in dem Unermeßlichen suchend, nach und nach anschwellend und sich wieder verlierend behandelt".

Mit „Allegro ma non tanto" setzt eine neue, etwas „trockene Melodie" ein, die mit einem einfach begleiteten, „kurzen, reich geführten" Soloquartett schließt. Eine Instrumentalüberleitung führt zum „Prestissimo, das mit „türkischer Musik und Pikkoloflöte" beginnt, vom Chor übernommen wird und nach dem Text „Seid umschlungen"...„mit den Worten „Freude, schöner Götterfunken" schließt. „Ein geräuschvoller, kurzer Instrumentalauslaß beschließt darauf das Ganze".

Zusammenfassend ist zu sagen: „Der erste Satz ist meisterhaft kombiniert, aber, aus Schuld des zu wenig bildsamen Themas, hinsichts der Erfindung, einförmig. Das Scherzo, anfangs interessant, bald aber, gleichfalls aus Schuld des Themas, einförmig. Das Trio anziehend, beide letzten Sätze, vorzüglich das Scherzo, zu lang ausgesponnen. Das Adagio etwas matt (Anm. der Redaktion: „Wir können durchaus nicht beistimmen"). Das Finale in der Intention durchweg gegründet und trefflich, meisterlich kombiniert, aber hinsichtlich der Erfindung oft gar zu trocken und überhaupt zu lang. — Resultat: Das ganze Werk leidet, besonders in Bezug auf seine Ausdehnung, an Einförmigkeit der Erfindung und ermüdet deswegen den Hörer."

---

fung mit den vorangehenden drei Instrumentalsätzen ist aber durch den gewählten dramatischen Ablauf der Situation gegeben, durch das gewaltsame Unterbrechen des begonnenen Instrumentalsatzes und seiner Fortführung bezw. durch seinen Wiederbeginn mit Eintritt der menschlichen Stimme.

[54]) Weitere Kommentierung erübrigt sich, da Hirschbach von nun an der vokalen Vorlage folgt.

Über die Ursachen dafür, daß diese Sinfonie nicht so gelungen ist, wie die früheren, „ist keine Gewißheit vorhanden ... Daß aber selbst nach diesem großen Vorgänger noch in sämtlichen Fächern der Instrumentalmusik Unerhörtes zu leisten, davon wünscht zum Frommen der Tonkunst allen die Gewißheit.

Herrmann Hirschbach."

Die Geschichte des Verständnisses der Neunten Sinfonie ist die eigentliche Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Von wo aus wir deren Verlauf betrachten, von den Werken der Schaffenden, in denen uns die Reminiszenzen tausendfach entgegentönen, von den Ereignissen der Konzertsäle, wo sie bis heute den unbestrittenen Gipfelpunkt der Musiziergemeinschaften bildet, oder von der Musikliteratur, die im Wettkampf um das Verständnis am schlechtesten abschneidet: überall greift die Neunte Sinfonie tief in das Musikleben dieses Jahrhunderts ein. Daß auch die Gegenwart noch keine restlose Aufklärung über dieses Werk gebracht hat, glaube ich durch den Vergleich der Hirschbachschen mit H. Schenkers Form-Analyse, der bedeutendsten der neueren Zeit, hinreichend dargelegt zu haben. Gleichwohl bildet Schenkers Arbeit einen Markstein in der Literatur über die „Neunte", und dies nicht nur, weil er seine Darstellung ausschließlich der Neunten Sinfonie widmet, — was merkwürdigerweise zu den Ausnahmefällen überhaupt gehört[55]) — sondern weil er sich auch in voller Absicht von der so oft auftretenden Verquickung der analytischen Untersuchung mit einer aesthetischen Deutung fernhält. Daß in dieser Vermengung zweier Anschauungsweisen die größte Gefahr für die bisherigen Autoren gelegen hat, wird evident, wenn wir die jüngste Arbeit, „Die Neun Sinfonien Beethovens" von K. Nef (1928) zum Vergleich heranziehen. Nef knüpft mit seiner Darstellung da an, wo Kretzschmar, Grove u. a. standen, polemisiert gegen den „handwerklichen Standpunkt" Schenkers,[56]) ohne jedoch in seiner analytischen Untersuchung über Schenker,[57])

---

[55]) Die meisten Arbeiten über die Neunte Sinfonie finden sich in Biographien (z. B. A. B. Marx), in Musikgeschichten (z. B. Riemann) oder im Zusammenhang mit den übrigen Sinfonien Beethovens (z. B. Kretzschmar usw.) vor. Von früheren Autoren, die sich ausschließlich mit der Neunten Sinfonie befassen, sei hier K. R. Hennig genannt, dessen Schrift „Beethovens Neunte Sinfonie" 1888 erschien.

[56]) S. 327.

[57]) Am deutlichsten zeigt sich dies in Nefs Betrachtung des Finales der Neunten, von dem er sagt, daß es sich „immerhin ... am besten rein musikalisch" erklären lasse (S. 290). Er übernimmt dann Schenkers Deutung der „architektonischen Gruppierung, die Symmetrie und Wiederholung verlangt" (S. 290) und sagt dann abschließend: „Was man

in seiner aesthetischen Deutung über die früheren Autoren[58]) hinauszuwachsen. So liegt die Hauptbedeutung der Arbeit Nefs in der schon im Vorwort erwähnten Darstellung der zeitgeschichtlichen Wirkung der Sinfonien Beethovens, die er eingehend bis in die 50er Jahre verfolgt. Allerdings ist diese, zuerst von E. Prieger[59]) versuchte Behandlung der Entstehungszeit der Sinfonien

zugeben kann und auch zugeben muß, ist aber einzig das, daß das Finale nicht die geschlossene Form hat wie sonst alle Sinfoniesätze Beethovens. In seiner Art ist es ganz herrlich und unübertrefflich, nur läßt sich nicht sagen, es sei keine Note zu wenig oder zu viel, die unbedingte formale Abrundung fehlt. Und ferner fehlt die völlig ausgeglichene, organische Verbindung mit den drei ersten Sätzen" (S. 301). Diese Äußerung zeigt die Gefahr, die in der Verquickung zweier Untersuchungsmethoden liegt. Denn die willkürliche Ergänzung formaler Unklarheit durch eine ausgleichende aesthetische Würdigung erhellt aus dem folgenden Satz Nefs: „Dafür ist aber doch das Wehen der Begeisterung in diesem Finale so mächtig, daß man die nur bedauern kann, die von ihm nicht erfaßt werden" (S. 301). Mit diesem Ausdruck der Begeisterung allein ist für das Verständnis der Neunten Sinfonie noch nichts gewonnen.

Gerade die Analyse des Finales bedarf noch vieler Ergänzungen, vor allem einer Rückführung der künstlichen Gruppierung bei Schenker auf eine einfachere Deutung und der stärkeren Berücksichtigung der durch Beethoven selbst gegebenen Einteilung (durch die verschiedenen Partiturköpfe).

58) Ich greife einige Äußerungen über den ersten Satz heraus: „Düster, erhaben erscheint jetzt (Takt 17 ff.) das Thema, lang ist sein Weg, und verworren verliert es sich am Schlusse; eine überlebensgroße Gestalt, der Vergleich mit Michelangelo drängt sich auf". Durch den Vergleich mit Michelangelo, den Nef selbst an anderer Stelle (S. IX „Literatur über die Sinfonien") erwähnt, wird noch kein positives Merkmal für das Thema des ersten Satzes gewonnen, da sich dieses beliebig auf andere Themen Beethovens übertragen ließe. Im Verlauf seiner Darstellung spricht Nef von einer „Rückerinnerung an die Kindheit" (Takt 74 ff.), von einer „weichen glättenden Frauenhand" (Takt 138 ff.), er spricht weiter vom Eintritt der großen Terze fis im 170. Takt: „Neu, überraschend ist zunächst die im Baß einfallende Terz Fis, ein genialer, aber ganz merkwürdiger Effekt. Ein leiser Hoffnungsschimmer in dem düsteren Gewoge...", verwendet mehrmals das Wort „Fürchterlich" (S. 270 „der fürchterliche Sturmausbruch", S. 272 „eine fürchterliche Stelle"), und schließt seine Besprechung mit dem Wiederauftauchen des Hauptthemas: „Aus der gewaltigen Steigerung ringt sich nochmals das Hauptthema in seinem majestätischen Anfang heraus, und bei allem Schmerz behauptet sich doch wieder der aufbäumende Trotz" (S. 273). Wir sehen, daß Nef mit dieser Darstellungsweise der Überlieferung des 19. Jahrhunderts folgt, daß er sie mit seiner persönlichen Anschauung bereichert, daß er aber in seiner Auseinandersetzung mit Schenker die prinzipielle Bedeutung der analytischen Untersuchung übersieht und daher über wichtige Einzelheiten hinweggeht.

59) Beethovens Sinfonien, ihre Entstehungszeit und ihre Beurteilungen, Bonn, 1894, im Programmbuch zum Beethoven-Fest 1894.

und ihrer Beurteilungen nicht ganz erschöpfend, wobei die Außerachtlassung der Hirschbachschen Analyse weniger bedeutet als vielmehr der Umstand, daß Nef in der Hervorhebung der Zeitschrift „Cäcilia" die vielen absprechenden Urteile, die die letzten Werke Beethovens in dieser Zeitschrift erfuhren, vor allem das Pamphlet „Woldemaras" (G. Webers) verschweigt.[60]) Wertvoll ist die Herausarbeitung der frühen begeisterten Zustimmung zur Neunten Sinfonie von einer Reihe bisher zu wenig beachteter Künstler, denen die Doppelbegabung als Schriftsteller und Musiker die Möglichkeit bot, die für sie unerklärbaren formalen Zusammenhänge dichterisch intuitiv zu erschauen. Nef führt dabei Ortlepp und Griepenkerl an,[61]) denen er Schumanns „Fastnachtsrede von Florestan" voransetzt. Ich möchte auch die von Nef etwas später behandelte Novelle R. Wagners „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" zu dieser Kategorie zählen und von den späteren Arbeiten Wagners trennen, da diese einer anderen Epoche der Entwicklung Wagners angehören.

Neben der Hervorhebung des dichterischen Zweiges in der Beurteilung der Neunten Sinfonie schenkt Nef dem Verlauf der aesthetischen Deutung weniger Beachtung. Diese führt uns jedoch auf dem Umweg über die „philosophischen Bewunderer",[62]) zu denen Marx, Brendel, in manchem auch der spätere Wagner gehören, in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, deren namhaftere Vertreter wie Kretzschmar, dem auch Nef eine bedeutende Stellung einräumt, Grove, Riemann usw. bei Schenker ausführlich besprochen werden.[63]) Die Gruppierung dieser Schriften ergibt sich am besten aus der Anschauungsweise der Verfasser und aus dem besonderen Zwecke, den sie mit ihren Arbeiten verbanden. So sind Wagners und Weingartners Schriften z. T. für die Wiedergabe der Sinfonie bestimmt, wodurch die aesthetische Ausdeutung in den Hintergrund rückt. Anders bei den Erklärern wie Kretzschmar

---

[60]) Die Interpretation Nefs der von ihm zitierten Stelle aus dieser Zeitschrift wird dem wirklichen Sachverhalt nicht gerecht, da der ganze Aufsatz („Deutschland im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts" 1826, Bd. 4, 89 ff.) in keiner Weise auch nur annähernd die Bedeutung Beethovens hervorhebt, sondern eine Apotheose K. M. v. Webers bringt. Ich komme auf das Pamphlet Woldemaras (1828, 8. Bd. 60) wie auch auf die Zeitschrift weiter unten zurück.

[61]) Daselbst eine eingehende Würdigung der beiden Schriften „Beethoven, eine fantastische Charakteristik" von Ortlepp (1836), und „Das Musikfest oder die Beethovener" von Griepenkerl (1838).

[62]) Nef, 324.

[63]) Schenker, Vorrede XXIII gibt die Zusammenstellung dieser Schriften.

u. a., bei denen die formale Analyse nur zu oft durch aesthetische Bemerkungen gerade dann ergänzt wird, wenn sich die Form nicht klar zu erkennen gibt. *Gleichwohl liegt der wissenschaftliche Wert auch dieser Arbeiten in dem Versuch der Analyse*; sie bilden einen bedeutenden Fortschritt gegen frühere oft so merkwürdige Äußerungen wie z. B. diejenige Brendels:[64])

„Es ist in Beethovens Neunter Sinfonie das Höchste und Herrlichste niedergelegt, wozu ein Mensch sich aufgeschwungen ... Beethoven hat objektiv ein Evangelium der Menschheit ausgesprochen, jenes Evangelium, welches vor achtzehn Jahrhunderten Der brachte, der zuerst berufen war, die Weltaufgabe zu lösen ...",

die sich auch allzuweit in eine philosophische Betrachtung des Textes der Schillerschen Ode verirrt und dabei die so oft wahrzunehmende Verwechslung des Textinhaltes mit der Musik mit sich bringt.

Brendels philosophisch-reflektierende Betrachtungsweise führt uns auf das Gebiet der Philosophie und der wissenschaftlichen Aesthetik, soweit sie sich mit Musik befassen. Dabei nehmen wir wahr, daß die Aesthetik, die doch gerade im 19. Jahrhundert einen großen Aufschwung nimmt, an der Neunten Sinfonie stumm vorbei geht, sodaß wir fragen müssen, was soll uns eine experimentelle Aesthetik, wenn sie nicht vermag, an dem Erhabensten sich zu bilden? In der Schrift „Moderne Musikaesthetik in Deutschland" von P. Moos wird die Neunte Sinfonie überhaupt nur einmal erwähnt[65]) und auch in der „Philosophie der Musik" desselben Verfassers, in der allerdings verschiedene Autoren nicht berücksichtigt sind,[66]) ist von der Neunten Sinfonie kaum die Rede. Es ist hier nicht der Ort, weitere Folgerungen daraus abzuleiten — es ist ja nicht gleichgültig, welches Musikverständnis und welche Einfühlung als Ausgangspunkt einer aesthetischen Betrachtung genommen wird — jedenfalls ist das Abseitsstehen der wissenschaftlichen Aesthetik ein bemerkenswertes Symptom.[67])

Die Betrachtungsweise Kretzschmars, Groves, Riemanns u. a. aus den 80er und 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts wird

[64]) Geschichte der Musik, 1875, 5. Aufl. 319.
[65]) In der Besprechung A. Seidels, S. 333.
[66]) z. B. Fr. Brendel; auch der Bedeutung Ambros' wird diese Schrift nicht gerecht (S. 349).
[67]) Vgl. hiezu A. Schweitzer, „Unsere Aesthetiken gehen nicht von den Kunstwerken aus. Sie hören gewöhnlich da auf, wo die Musik anfängt. Schopenhauer, Lotze ... nehmen in ihnen einen viel größeren Platz ein als Bach, Mozart, .. Beethoven ..." (J. S. Bach, 403).

durch Nef neu aufgenommen.[68]) In der Zwischenzeit liegen u. a. die schon erwähnte analytische Schrift Schenkers und — merkwürdigerweise fast zur selben Zeit — P. Bekkers Darstellung der Werke Beethovens, die mit Ausschluß analytischer Untersuchungen eine „rein künstlerische Reproduktion mittels des Wortes"[69]) anstrebt. Beide Verfasser führen also eine Trennung der früher vereinigten Betrachtungsweisen herbei, wodurch für die fernere Forschung bedeutsame Richtlinien gegeben sind.

Eine gewisse Parallelität zu Schenker und Bekker ist nun in Hirschbach und Griepenkerl gegeben, da deren Schriften im gleichen Jahr 1838 erschienen sind und beide die Tendenzen der späteren Verfasser vorausnehmen. Während aber Griepenkerls Schrift schon mehrfach, zuletzt von Nef, eingehend gewürdigt wurde, ist Hirschbachs Aufsatz, der gleichzeitig die erste Besprechung der Neunten Sinfonie in der N.Z.f.M.[70]) und mit der im Vordergrunde stehenden Analyse des Werkes überhaupt eine der ersten derartigen Arbeiten gewesen ist, der Vergessenheit anheimgefallen. Dabei bildet seine Abhandlung einen wichtigen Vorstoß, das Verständnis für die Sinfonie zu fördern; zusammen mit der Gegenschrift Ottens erhalten wir einen Einblick in die lebendige Wirkung der „Neunten" und in die Bestrebungen, ihre vielfache Problematik dem allgemeinen Verständnis näher zu bringen. —

Die schroffen, absprechenden Bemerkungen Hirschbachs sind schon durch Anmerkungen der Redaktion gemildert worden, seine Zusammenfassung am Schlusse des Aufsatzes, die noch in die Aufforderung übergeht, gerade über die letzten Werke Beethovens hinauszustreben, riefen die Gegenschrift Ottens hervor, die sich ausführlich mit Hirschbachs Ansichten auseinandersetzt:[71])

[68]) Soeben lese ich, daß O. Baensch in seiner Schrift „Aufbau und Sinn des Chorfinales in B. Neunter Sinfonie" eine szenische Aufführung (ein Rathausplatz, im Hintergrund ein Tor!) in Vorschlag bringt (Z.f.M. 1930, 1007). Da mir nur ein Auszug dieser Schrift (vom Verfasser selbst verfertigt) vorliegt, enthalte ich mich des weiteren Urteils über diese der Sphäre der „Revue" entstammende Idee.

[69]) Beethoven, VIII; dies entspricht der Forderung Schumanns, daß die Beschreibung den Eindruck des Originals wiedergeben soll (Kreisig I 44).

[70]) 1835 erschien die schon erwähnte „Fastnachtsrede von Florestan"; ferner ein kurzer Aufführungsbericht 1837, in dem Schumann resigniert über den Meinungszwiespalt berichtet, der auch bei dieser Sinfonie schon durch die „Tempi" hervorgerufen werden kann (Kreisig I, 315). Damit sind die Nachrichten in den ersten acht Bänden der N.Z.f.M. erschöpft.

[71]) „Beethovens Neunte Sinfonie. Eine andere Ansicht. An Herrn H. Hirschbach". N.Z.f.M. 1838, 9. Bd. 59, 63, 163, 167; siehe oben S. 22 ff.

In enger Anlehnung an die Betrachtungsmethode Hirschbachs kritisiert Otten die absprechenden Bemerkungen desselben und weist auf eine Reihe von Einzelheiten, die Hirschbach nicht erwähnt, z. B. auf das Streicherportamento im 1. Satz Takt 34/35, das er als besonders „originell" bezeichnet. Dann widmet er seine Aufmerksamkeit den Trompeten und deren Anteil an der Gesamtentwicklung des Satzes. Wie tief er dabei eingedrungen ist, beweist die Parallelstellung des Taktes 35 mit Takt 160, wobei in den Trompeten „eine unbeschreiblich große Wirkung" liegt. Die nachschlagenden Trompeten, die sich Takt 170, gleichzeitig mit dem Fis des Basses, nach D begeben, dann in immer kürzeren Abständen von Takt 198 an wieder erscheinen: dies alles sind Beobachtungen, die uns heute nur in Staunen versetzen können.[72]) Den Gipfelpunkt „des großartigen Kampfes" sieht er im Dursextakkord des Taktes 301, den Schlußsatz nennt er einen Trauermarsch,[73]) und sagt schließlich: „Das Herrlichste und Meiste nun von dem, was ich hier aufgezählt habe, ist dem ersten großen Thema entnommen, das auf diese Weise einen immensen Reichtum zeigt". Zur Begründung seiner „Gegenansicht" führt Otten ferner an: „Durch meine Worte Ihnen eine günstigere Ansicht über dies Allegro abzugewinnen und Andere anzuregen, mit derselben sorgfältigen Neigung in den Werken Beethovens zu lesen — dazu trieb mich an die Liebe, die ich dem edlen großen Meister zolle..."

Die vielen Epitheta der Begeisterung, die die Ausführungen Ottens begleiten, verursachten, daß Hirschbach in einer Erwiderung „An Herrn O. in Hamburg, betreffend Beethovens Neunte Sinfonie" darlegte, daß er „gar kein poetisches Bild, sondern nur eines des musikalischen Zusammenhanges" geben wollte. Er sagt:[74])

„Nun, ich habe das Schreiben... mehrmals gelesen, und was ich im Voraus vermutete, darin gefunden: eine Fantasie, welche sich allerdings von den vielen Fantasien über diese Sinfonie dadurch unterscheidet, daß sie in die Noten geblickt (freilich nicht mit dem ruhigen Blicke des Untersuchers und Selbstschaffers, sondern mit dem trunkenen des begeisterten Liebhabers) und diese zum Vorwande nimmt... In der Tat, ja! Sie bewundern Alles. Mein Aufsatz hat eine innere Notwendigkeit des Daseins, weil er, hervorgerufen durch die streitenden Meinungen, eine Analysis des in Rede stehenden Werkes enthält; mein allgemeines Urteil betrachte ich als notwendige Zugabe; ob Jemand in dasselbe mit einstimmt, ist an sich ganz gleichgültig; meine Auseinandersetzung ist aber ein Führer für den, welcher in dieses geheimnisvolle Sinfoniewunder (mit den Enthusiasten zu sprechen) eindringen will."

Zum Schlusse betont Hirschbach seinen Standpunkt als Komponist, zieht einen Unterschied, „ob ein zu einer selbständigen, bedeutenden

---

[72]) Sie sind z. T. auch Schenker entgangen. So erwähnt er wohl den Einsatz der Pauken und Trompeten im Takt 160 (S. 77), läßt aber die Verkleinerung der Abstände der Einsätze, namentlich von Takt 198 an, unberücksichtigt (S. 80 bringt nur allgemeinere Ausführungen).

[73]) wie später noch Kretzschmar (Nef, S. 272).

[74]) 1838, 9. Bd. 80, vom 7. September.

Leistung Befähigter", oder „ob ein Anderer über ein gegebenes Werk urteilt". So habe er seine höchsten schöpferischen Kräfte „als Vergleichspunkt genommen". Über die Melodie der B Dur Episode [erster Satz, Takt 80 ff.] sagt er: „Ich selbst getraue mir, eine solche Melodie hervorzubringen. Ich habe Ehrfurcht vor dem großen, herrlichen Meister (wie könnte denn das anders sein), aber keine Furcht; ich sehe in dieser Sinfonie nicht, wie viele Andere, das Ende, das Ziel der Tonkunst; im Gegenteil, ich sehe in Vielem erst den Anfang, der freilich aber auf ganz andere und abweichende Art fortzuführen." Der Aufsatz schließt: „Ich werde teilnehmend lesen, aber Nichts mehr erwidern; die Zukunft besiegele meine Antwort mit der Tat".

In einer Fußnote stellt die Redaktion die Ausgangssituation, die durch manche persönlich gefärbte Wendung in Hirschbachs Erwiderung bedroht schien, wieder her:

„Unser Urteil ... hat allerdings mehr vom Enthusiasmus des Herrn O. Dies konnte aber kein Grund sein, einer wenn auch kälter ausgesprochenen Ansicht wie der Hirschbachschen, den Weg zu vertreten, zumal wir in der Hauptsache, über die Größe des Werkes und seines Schöpfers wohl Alle übereinstimmen."

Natürlich nimmt Otten in seiner Fortsetzung auf die selbstbewußten Äußerungen Hirschbachs Bezug: [75])

„Ist man denn aber wirklich in Berlin schon auf so hohen Gipfel gelangt, daß Sie wagen konnten, auszusprechen: Um über ein solches Werk ein gründliches, auf Anerkennung Anspruch machendes Urteil zu fällen, müsse man selbst genug Schöpferkraft im Busen tragen, um eine ähnliche Sinfonie, nein, um eine viel bessere zu schreiben? ... Wenn Sie, wie gerade in diesen Blättern berichtet wird, wirklich Werke voll Zeugen hoher schöpferischer Kraft vorlegen können, so seien Sie allen Verehrern der edlen Tonkunst herzlich willkommen. Aber beginnen Sie nicht damit, unsere alten Götterbilder zu stürzen, um auf ihren Trümmern den Tempel Ihres Ruhms zu gründen ..."

Die sich anschließenden Bemerkungen über die weiteren Sätze der Neunten Sinfonie gipfeln in der Zurückweisung der oberflächlichen Behandlung des dritten Satzes durch Hirschbach. Im vierten Satz ist Otten vorsichtiger, stimmt auch einmal der „Trockenheit" eines Zwischensatzes bei, meint aber, daß erst eine Aufführung mit erheblich verstärkten Chor den Satz in seiner wirklichen Größe erweisen könne.

Mit dieser Erwiderung Ottens ist die wichtigste Aufsatzreihe des 9. Bandes der N.Z.f.M. zum Abschluß gelangt. Die Werturteile Hirschbachs haben ihr Gegenstück in Ottens Ausführungen erhalten: beide Autoren liefern damit einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Neunten Sinfonie. Der Versuch, kompositorisch an die Neunte anzuknüpfen, ist eine Kühnheit gewesen, die Hirschbachs Aufsatz eine besondere Farbe gibt; zugleich war es eine Vermessenheit, ein Frevel, der sich in Hirschbachs eigenem Schaf-

[75]) 1838, 9. Bd. 163 ff.

fen bitter rächte. So ging auch das Andenken an die schriftstellerische Leistung, an die analytische Untersuchung verloren; nur selten nimmt ein späterer Forscher darauf Bezug.[76]) Eine Würdigung versucht nur A. W. Ambros, der von der ersten Aufführung der „Neunten" in Leipzig, von der maßlosen Ablehnung in der L.A.M.Z. spricht und dann fortfährt, die beiden 1838 entstandenen Arbeiten über Beethovens Neunte Sinfonie — mit Umgehung der „Fastnachtsrede von Florestan" — gegeneinander abzuwägen:[77])

„Noch 1838 sprach Herrmann Hirschbach davon wie von einer terra incognita und machte sie zum Gegenstand einer sehr trockenen Kritik, die mit ihren Notenzitaten den Eindruck macht, als sehe man einen abgestumpften Prosektor den Leib eines toten Herkules zergliedern und dabei dieses oder jenes anatomisch Merkwürdige in Spiritus und bei Seite setzen. Fast immer noch besser, als manche spätern Überschwänglichkeiten! Die hohe geistige Bedeutung der Instrumentalwerke Beethovens nachdrücklich hervorgehoben und insbesondere darauf hingewiesen zu haben, wie sich die Neunte Sinfonie über den subjektiven Gefühlskreis des Einzelnen hinaus- und auf einen Standpunkt schwingt, wo der Blick in die weitesten Fernen der Höhe und Tiefe vordringt, und die höchsten Gedanken des Menschen anklingen — dies große Verdienst gebührt W. A. Griepenkerl."

Wozu komponiert man ein Instrumentaltonstück?

9. Bd. Nr. 12, S. 47, 10. August 1838

In diesem kurzen Beitrag wird versucht, aus der Struktur der Werke auf die Absichten ihrer Schöpfer zu schließen, wobei folgende Gruppen aufgestellt werden:

1. „Bloße herkömmlich regelrechte Aneinanderreihung von Tonsätzen" ohne tieferen Zweck („Hierhin gehört alles für Übung und fürs Geld allein Geschriebene, überhaupt das Meiste").
2. „Aneinanderreihung von Tonsätzen zum Behuf kunstvoller Verwickelung (Ergötzung des Künstlerverstandes)".
3. Wie Punkt zwei, nur mit der Absicht „einer geistreichen Unterhaltung" wie z. B. Haydns und Mozarts Quartette und Sinfonien.
4. „Eine Folge von Tonsätzen zum Behuf tiefsinniger Unterhaltung, zuweilen mit Überwiegen des Künstlerverstandes: Beethovens Streichquartette".
5. „Ein poetisches Gemälde von ziemlich streng festgehaltenem Charakter: Beethovensche Sinfonien".

---

[76]) A. Reissmann meint wohl Hirschbach, wenn er sagt: „Nicht minder ungerechtfertigt, als jenes dilettantische Verurteilen der Werke der letzten Periode Beethovens ist aber auch jenes Bestreben einzelner Künstler, gerade diese zum Ausgangspunkt zu nehmen, um sie noch überbieten zu wollen (von Bach bis Wagner, S. 107).

[77]) Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, 1860, S. 23; daselbst ein kurzer Überblick über Ambros' eigene Auffassung und eine treffliche Besprechung der Griepenkerlschen Schrift.

Die vierte Gruppe ist die „Grundlage, von der man ausgehen soll"; in der fünften Gruppe, die „einen bestimmten und innigst festgehaltenen Seelenzustand" schildert, wird eigenes „tiefsinniges Geisterleben" verlangt; daraus ergibt sich, daß ein Komponist nur wenig derartige Werke schreiben kann. Sinfonie, Streichquartett und Klaviersonate sind die geeigneten Formen hierfür. Violin- und Klavierkonzerte „dürfen noch freier behandelt werden (ein tief angelegtes und in allen Sätzen gleichmäßig ausgeführtes Violinkonzert fehlt noch)". Die echte Instrumentalmusik „muß so beschaffen sein, daß sie einer Inhaltsanzeige mit Worten, wenn auch nicht gerade dringend bedarf, doch wirklich fähig ist. Eine weitere Ausführung dieser Betrachtung macht den Verfasser selbst bange, weil sie in ein Labyrinth von Zweifeln führen möchte". Junge Komponisten mögen sich, „ehe sie sich fragen: Was komponierst du?" überlegen: „Warum komponierst du?"

Der Widerspruch zwischen Titel und Inhalt erschwert die Würdigung dieses Aufsatzes. Da es sich in der Gruppierung vornehmlich um die Frage der Verbindung der einzelnen Sätze eines Werkes handelt, müßte der Titel anders lauten, die Einteilung dann nach den Formen vorgenommen werden, also Etüden, Suiten, Sonaten (Sinfonien) etc. Interessant ist die Unterscheidung der Kammermusikwerke Beethovens von seinen Sinfonien; in allem geht Hirschbach einer genauen Fixierung aus dem Wege, sodaß wir diesen Aufsatz, den er als „Bullenbeißer" bezeichnete, ohne besonderen Wert auf dessen Veröffentlichung zu legen, übergehen könnten, wenn nicht eine Stelle darin enthalten wäre, die eine nahe Beziehung zu Liszt aufdeckt: die Forderung, daß die Instrumentalmusik einer Inhaltsanzeige mit Worten fähig sein müsse, ohne ihrer dringend zu bedürfen. Mit diesen Gedanken steht Hirschbach mitten in der Entwicklung, die von der Sinfonie auf dem Umweg über die Ouvertüre zu den Sinfonischen Dichtungen Liszts führt. Auch Liszt befällt ein „Labyrinth von Zweifeln" bei der Beschreibung H. Berlioz's und seiner „Harold-Sinfonie": „Mag der Himmel verhüten, daß jemand im Eifer des Dozierens über Nutzen, Berechtigung und Vorteil des Programms den alten Glauben abschwören möchte..."[78]) Wie stark das Streben nach „Charakteristik" auch die Schaffensweise Liszts beherrschte, zeigt J. Heinrichs in seiner Schrift: „Über den Sinn der Lisztschen Programmmusik".[79]) In neuer Formulierung lehnt sich O. Klauwell noch 1910 an die Forderung Hirschbachs an, wenn er eine Einteilung der Programmusik unternimmt und dabei als besonderen Punkt anführt:[80])

[78]) Ges. Schriften, IV 107.
[79]) Diss. 1929.
[80]) Geschichte der Programmusik, Vorwort V; daselbst eine Erwähnung Hirschbachs als Vorläufer Liszts (194).

„Das Programm hat zu einer besondern neuen Form geführt, die... logisch-musikalisch aufgebaut ist und zu ihrem musikalischen Verständnis des Programms nicht bedarf. Beispiele: das Vorspiel zu Lohengrin..."

Gedanken über die deutsche Oper.

9. Bd. Nr. 25, S. 99, 25. September 1838

Aus der Opernnot der Gegenwart und der Bevorzugung ausländischer Opern heraus werden die Schaffensbedingungen der im übrigen nur geringfügigen Zahl der deutschen Opernkomponisten untersucht. Die Einen versuchen in der Wahl der Stoffe wie auch musikalisch Weber nachzuahmen,[81]) die anderen halten sich an Volkssagen und begnügen sich mit leichtfaßlichen Liedern und Romanzen.[82]) Die übrigen, die unter schlechten Texten am meisten zu leiden haben, arbeiten textlich wie kompositorisch in französischer Manier.[83]) Mit ihren Repräsentanten ergeben sich fünf Gruppen: „Die niedrig komische (Dittersdorf), die fein (idealisch) komische (Mozart), die sogenannte romantische (Weber), die ernste Gefühlsoper (Beethoven), das eigentlich lyrische Drama (Gluck). Zwischen allen diesen gibt es Übergänge".

Die erste Art wird nicht mehr gepflegt, an ihrer Stelle steht die komische Volksoper, die wenigstens „inländisches Fabrikat" ist. Der Typus der Mozartschen Oper stellt den „eigentlichen Glanzpunkt der deutschen Oper" dar; die Oper war auch das Fach, wozu Mozart „von Natur aus" bestimmt war. Die Wiederaufnahme des Mozartschen Genres erfordere bessere Texte, als sie diesem zur Verfügung standen, und auch gute Opern im Stile Webers werden Ausnahmefälle bleiben. „Was nun... Beethovens und Glucks Leistungen (rein musikalisch die extremsten Pole) betrifft, so ist darüber hier zu sprechen unnötig". Nach einem kurzen Hinweis auf „einen würdigen, lebenden deutschen Meister"[84]) und auf einen lebenden, von Geburt italienischen Komponisten, der „selbständig Glucks Weg gewandelt",[85]) schließt der Aufsatz: „Meiner individuellen Neigung freilich entspricht nur eine Verbindung von Glucks dramatischer Tiefe und Beethovens musikalischer Kombination, was aber in der allgemeinen Bildungsstufe keine Stätte finden könnte".

Wie im vorhergehenden Aufsatz steht auch hier die Gruppierung im Vordergrunde, von der aus ein Blick in die Zukunft unternommen wird. Die Einteilung ist nicht scharf genug und auch nicht vollständig; so fehlt Meyerbeer, das Singspiel ist zu wenig berücksichtigt, vor allem wird Hirschbach der Bedeutung Webers nicht gerecht, da er diesen nur von der textlichen Seite her betrachtet. Interessant ist die Schlußwendung, die sich als deutliche Vorahnung Wagners erweist.

---

[81]) Wohl eine Anspielung an Marschner.
[82]) Wohl eine Anspielung an Lortzing.
[83]) Wohl eine Anspielung an die deutschen Nachahmer Aubers etc.
[84]) Gemeint ist Spohr, wobei bemerkt wird: „mit edlem, anzuerkennenden Willen; aber mit wirklichem Gelingen, und vor allem, Wirkung?"
[85]) Spontini. Dies ist ein Zeichen des starken Eindruckes, den dessen Berliner Tätigkeit in Hirschbach hinterließ.

Trotz der geringen Vertrautheit mit dem Thema, das auf eine Anregung Schumanns zurückgeht,[86]) fällt im Vergleich mit Aufsätzen ähnlichen Inhalts der Positivismus Hirschbachs auf. So ist die Meyerbeer-Rezension Zuccalmaglios nur eine schwache Nachahmung der berühmten Kritik Schumanns, bereichert durch Klagen über den Verfall der Kunst.[87]) Ein weitausholender Beitrag E. Krügers „Über die heutige Oper"[88]) ergeht sich in langen allgemeinen Ausführungen, in denen die Gründe für die „tiefe Versunkenheit der heutigen Oper" untersucht werden, um schließlich ebenfalls mit einem vernichtenden Urteil über Meyerbeer und mit den üblichen Klagen zu schließen. Am überzeugendsten und darum auch gefährlich wirken die Ausführungen Krügers, der, mit erheblichem wissenschaftlichen Rüstzeug gewappnet, Beweis auf Beweis zusammenträgt, um an den „Hugenotten" zu demonstrieren, „daß es mit der wahren Oper, eine einzige möglich e Hoffnung abgerechnet,[89]) zu Ende sei". Mit seiner Abgerundetheit im Ausdruck und der anscheinend logisch einwandfreien, darum auch verblüffenden Beweisführung stellt Krüger den Typus jenes federgewandten Musikschriftstellers dar, der bis in die Gegenwart mit aesthetischen, kunstphilosophischen, psychologischen, neuerdings auch mit soziologischen Erwägungen jeweils das Neue in der Kunst bekämpft.

Über Preisaufgaben.

10. Bd. Nr. 33, S. 130, 23. April 1839

Trotz der äußeren Objektivierung, die durch die Anonymität der eingesandten Werke eine gerechte Würdigung der Preisarbeiten verspricht, leidet jedes Preisausschreiben schon daran, daß weder die Wahl der Preisrichter noch die Art der Prüfung geeignet wären, nützliche künstlerische Arbeit zu leisten. Die „meist älteren" Preisrichter weisen Alles, „was sich nicht der Haydn-Mozartschen Richtung anschließt", zurück; außerdem könnten die Werke, z. B. die Quartette, durch bloße Durchsicht der Partituren „zuweilen stark verkannt" werden. Für einen konkreten Fall, das „Quartettpreisausschreiben des Mannheimer Musikvereins" schlägt Hirschbach vor, das gekrönte Werk statt als bestes

[86]) Jansen, 133.
[87]) 1839, 10. Bd. 65 ff.
[88]) 1840, 12. Bd. 57 ff.
[89]) Krüger meint Mendelssohn, obwohl er dessen Namen nicht erwähnt: „Gäbe der Himmel und die Musen, daß diese schöne Kraft von dem ihr nicht völlig heimischen Gebiete des Oratoriums zur Oper gelenkt werde!"

als das „für das Beste gehaltene" zu bezeichnen. Ein wirklich geniales Werk könne durch ein Preisausschreiben nicht erlangt werden.

Auch dieser Aufsatz verdankt seine Entstehung einer Anregung Schumanns;[90]) der Inhalt ist wenig ergiebig, wenngleich im Allgemeinen zutreffend.

Für Schumann hatte die Idee eines Preisausschreibens den Reiz des Heimlichen, Ungewissen; daneben war er ohne weiteres bereit, einem preisgekrönten Werk eine besondere Stellung einzuräumen. Wohl leugnet er anfangs diese Bevorzugung:

„Glaube niemand, daß wir die Sinfonie einem strengeren Maßstabe unterworfen, weil sie selbst eine so vielen andern vorgezogene, oder daß wir sie vielleicht auch mit gespannterer Erwartung als jede andere Komposition angehört und durchgelesen hätten..."

schreibt er in der Rezension über Lachners Preissinfonie,[91]) hebt aber die Besprechung schon dadurch hervor, daß er den anfänglich zurückgestellten „Traum über die Preissinfonie" von Zuccalmaglio voransetzt.[92]) Freilich findet er seine Erwartungen in dem Werk Lachners enttäuscht und meint, daß die Absicht der Wiener Preisaussteller „wenn auch nicht gerade zum Schaden der Kunst, gewiß auch nicht zu ihrer Verherrlichung ausgeschlagen ist". Bald tritt er uneingeschränkt für die Idee eines Preisausschreibens ein:[93])

„Preisaufgaben können nur fruchten, schaden nimmer und man kennt die Zeugekräfte wenig, wenn man meint, sie steigerten sich nicht durch Anregung, sei's auch eine prosaische."

So spendet er dem Mannheimer Musikverein für seine Unternehmung ein besonderes Lob und trennt in seiner Betrachtung über das preisgekrönte Werk Julius Schaplers die Idee eines Preisausschreibens von der Arbeit der Preisrichter.[94]) Darin weicht er erheblich von der Auffassung Hirschbachs ab und auch von der Mendelssohns, welcher sich mehrfach äußerst abfällig über das Wiener Preisausschreiben aussprach.[95])

Dann betont Schumann ganz offen einen höheren kritischen Standpunkt: „Obige Werke lassen sich füglich aus zwei Gesichts-

---

[90]) Jansen, 137.
[91]) Kreisig I 141.
[92]) Da darin eine Spitze gegen Berlioz enthalten war.
[93]) Kreisig I 425.
[94]) Kreisig II 71.
[95]) Kreisig II 389 bringt eine Zusammenstellung solcher Äußerungen.

punkten betrachten: als Preissonaten, — als Sonaten überhaupt",[96]) und später: „Von einer Preiskomposition verlangen wir indes mehr, als daß sie bloß gut ist".[97]) Damit stellt er sich auf den Standpunkt der Preisrichter selbst, was er auch gelegentlich zugibt.[98]) In der Folge haben aber doch Hirschbachs und Mendelssohns Äußerungen Recht behalten: Lachners Sinfonie, J. Schaplers Quartett, die Klaviersonaten K. Vollweilers, J. E. Leonhards, J. P. E. Hartmanns,[99]) die Violinsonaten von G. Krug, L. Hetsch,[100]) das Klaviertrio J. C. L. Wolfs[101]) — alles preisgekrönte Werke — erheben sich durchaus nicht über den Durchschnitt.

Die Ausführungen Hirschbachs haben Schumann nicht zufrieden gestellt. 1840 bringt die N.Z.f.M. unter dem Titel „Sendschreiben an die Musikvereine Heidelberg, Mannheim und Speyer" einen neuen, diesmal erschöpfenden Beitrag über das Problem des Preisausschreibens von J. C. Lobe.[102]) An dem Beispiel des Wettbewerbs um eine Triokomposition führt Lobe die Bedingungen an, die zu einer gerechten Beurteilung führen können, kritisiert das Verfahren der genannten Vereine, kommt jedoch auch zur Folgerung, daß ein geniales Werk auf diesem Wege nicht entdeckt werden könne. In der konsequenten Erforschung aller Bedingungen berührt Lobe schließlich die moralische Berechtigung eines Preisausschreibens, die er in Bezug auf das konkrete Beispiel verneint, da durch die Übernahme des Veröffentlichungsrechtes der gekrönten Komposition die Unkosten reichlich aufgewogen würden.

Wie lebhaft sich Schumann mit dem Problem des Preisausschreibens beschäftigte, zeigt u. a. auch eine Stelle aus der berühmten Rezension über Schuberts C Dur Sinfonie:

„Die Wiener Sinfonienausschreiber hätten den Lorbeer, der ihnen nötig war, gar nicht so weit zu suchen brauchen, da er siebenfach in Ferdinand Schuberts Studierstübchen in einer Vorstadt Wiens übereinander lag. Hier war einmal ein würdiger Kranz zu verschenken."

---

[96]) Kreisig II 79; es sind drei preisgekrönte Klaviersonaten.
[97]) Kreisig II 152; ferner II 222.
[98]) z. B. in der Rezension der Sinfonien von G. Preyer und K. G. Reissiger, Kreisig I 424 ff.
[99]) Kreisig II 79.
[100]) Kreisig II 151.
[101]) Kreisig II 337.
[102]) 13. Bd. 90 ff.

Über Beethovens letzte Streichquartette.

11. Bd. Nr. 2, S. 5, 5. Juli 1839
3, 9, 9. „ „
4, 13, 12. „ „
13, 49, 13. Aug. „

Anmerkung: Der großen Bedeutung halber wie auch als Beispiel für Stil und Auffassungsweise Hirschbachs ist dieser Aufsatz im Anhang I wörtlich wiedergegeben.

In der großen Biographie Beethovens von Thayer heißt es: „Über die letzten Quartette ist viel geschrieben";[103]) wenn wir aber den weiteren Angaben nachgehen, so finden wir neben den biographischen Werken nur drei Autoren erwähnt: S. Bagge, T. Helm und K. Bargheer. In der Tat sind mit deren Schriften die Spezialuntersuchungen über diese Werke umgrenzt, was umso erstaunlicher ist, als sich diese Arbeiten auf die Zeit von 1862 bis 1883 beschränken, denen nur die spätere Schrift H. Riemanns und der frühere Aufsatz Hirschbachs zur Seite gestellt werden können. Keine dieser Arbeiten genügt höheren Ansprüchen in Bezug auf vollständige Durchdringung des Stoffes und auf historisch-kritische Würdigung früherer Äußerungen, wie sie z. B. in Schenkers Buch über die Neunte Sinfonie gegeben ist, und so müssen wir mit Beschämung feststellen, daß die Forschung gerade diesem am längsten unverstanden gebliebenen und eine Interpretation am dringendsten erheischenden Teil des Beethovenschen Schaffens bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat.

Alle Autoren über die „letzten Quartette" gehen im Gegensatz zur Forschung über die Neunte Sinfonie klar und bestimmt den Weg, mehr durch Form-Analyse als durch aesthetische Auslegung das Verständnis zu fördern. Eine Fülle von Anregungen, die nach vielen Richtungen zur Ergänzung herausfordern, ergibt sich aus den bisherigen Arbeiten; und selbst da, wo persönliche Anschauungen einbezogen werden, gibt es gemeinsame Auffassungen, z. B. in der Hervorhebung der leichten Verständlichkeit der Scherzi und in den Auslassungen über den „Humor" des letzten Beethoven. Es ist merkwürdig, daß die Erklärer der tiefsten Werke Beethovens gerade das Wort „Humor" so oft und nicht selten in widerspruchsvollem Sinne anwenden. Alle möglichen Schattierungen des „Humors" kehren ständig wieder, sodaß wir fragen müssen, ob diese Bezeichnung für die Erklärung der letzten Quartette wirkliche Geltung beanspruchen darf, oder ob mit diesem Wort nur ein Ausweg gefunden wurde, um die erheblichen

[103]) Thayer-Deiters-Riemann V 145.

Schwierigkeiten, die sich dem vollen Verständnis entgegenstellen, zu überwinden?

Hirschbach fühlt sich durch das Scherzo des A moll Quartetts op. 132 „zum Lächeln gezwungen"; das F Dur Quartett op. 135 zeigt einen „gesunden Humor", nicht jenen, „der, ein Produkt der Verzweiflung, uns wie rasend mit sich fortreißt, sondern das [ganze] Werk ist ein Bild lebensgrünen Scherzes". Im Presto ist „der das Trio vertretende Satz ... voll tollsten Humors", aber auch der letzte Satz („Es muß sein") ist „ein rein humoristisches Allegro". Im Es Dur Quartett op. 127 bringt das Finale „allleroriginellsten, tollsten Humor, der denkbar; es war uns immer... als müßten wir Beethoven, ein übermäßiges Gelächter, wie Demokrit über die Abderiten, aufschlagend, gleich hinter uns erblicken; der hat's heraus gehabt, sagt man sich und lacht..." Doch tauchen gerade in diesem Quartett in Hirschbach einige Bedenken auf: „Wahrscheinlich hatte das oft ungemein wilde Werk im Gemüte des Autors, als er dasselbe schuf, einen ironischen Hintergrund; uns scheint es wie ein Gelächter der Verzweiflung". Schließlich findet Hirschbach für das Presto des B Dur Quartetts op. 130 die Beschreibung: „düsterer Mißmut, durch Hohnlachen unterbrochen"; nur das Finale besticht durch seinen „humoristischen, oft jubelvoll tumultuarischen Charakter".

S. Bagge[104]) spricht schon in seiner Einleitung von einer „höheren Freude", die sich in diesen Werken kundgibt. Im Scherzo des Es Dur Quartetts tritt nach Abschluß des Trios das Hauptthema „mit beinahe Lachen erregender Komik und Naivetät... dummdrollig" auf, das Andante (3. Satz) des B Dur Quartetts ist „humoristisch in hohem Grade" das Finale — der später hinzugefügte Satz — „belustigend", das ganze Quartett hat etwas „schwunghaft Humoristisches". Im F Dur Quartett wirft Beethoven „witzige Einfälle hin", der 2. Satz enthält ein Thema, „das nicht humoristischer und wirksamer sein könnte", der Wiedereintritt des Themas nach dem orgelpunktartigen Mittelsatz hat „leicht lautes Gelächter von Seite der Zuhörer zur Folge"; in der Schlußbetrachtung werden alle scherzoartigen Sätze als „humoristisch" bezeichnet.

Th. Helm[105]) findet im Scherzo des Cis moll Quartetts „tollste, ausgelassenste Lustigkeit", „komische, zwerchfellerschütternde Effekte" und „groteske Wirkungen"; im A moll Quartett zeigt das Finale „übermütige Launen", die „zündende Kraft des Humors offenbart sich... besonders" im 2. Satz des Quartetts op. 130, das man „das spezifisch humoristische" unter den letzten Quartetten nennen kann; „Meisterstücke echten Humors, dieses Gemisch von drastischer Komik und tiefster Innigkeit... bieten der 1. und 3. Satz" dieses Quartetts. Auch das Es-Dur Quartett bringt im Scherzo und im Finale „höchst Humoristisches" zum Ausdruck.

H. Riemann[106]) ist sparsamer im Gebrauch dieses Wortes. Durch den Schlußsatz des Es Dur Quartetts geht ein „übermütiger, jovialer Ton",

---

[104]) Deutsche Musikzeitung, 1862, 3. Jg. 281 ff.

[105]) Beethovens letzte Quartette, Tonhalle, 1868, 97 ff. Dieser Artikel ist der erste mir bekannt gewordene seit Hirschbachs Aufsatz; auch im folgenden beziehe ich mich auf diesen Artikel und nicht auf die 1885 erschienene Buchausgabe.

[106]) Beethovens Streichquartette.

das Finale des B Dur Quartetts ist „voll des übermütigsten Humors", schon in der Einleitung des ersten Satzes wird ein „mehr scherzender Ton" angeschlagen,[107]) auch das Scherzo des Cis moll Quartetts ist „übermütig" gehalten. Für viele Stellen, die frühere Autoren als „humoristisch" bezeichneten, führt Riemann jedoch das Beiwort „volksmäßig" ein,[108]) und nimmt es in Anspruch für den letzten Satz des Es Dur Quartetts, für das Scherzo des B Dur Quartetts (er nennt das Motiv des Mittelsatzes „volkstümlich"), für das Scherzo des Cis moll Quartetts und für den ersten und zweiten Satz des F Dur Quartetts.

Die hier angeführten Autoren sind zu keiner einheitlichen Fixierung des Begriffes „Humor" gelangt, dessen Anwendung auf die Scherzi, die sich natürlich generell auf alle dazu gehörenden Stücke übertragen läßt, kein positives Ergebnis bringen kann.[109]) Riemanns Abbiegung dieses Wortes in „volksmäßig" mag auch bedenklich genug erscheinen, jedenfalls weist sein Versuch einer neuen Deutung darauf hin, daß die Einstellung des 19. Jahrhunderts nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Bestätigt wird dies in dem soeben erschienenen Buche H. Mersmanns, in dem es schon vom Scherzo des Quartetts op. 59 Nr. 1 heißt:[110])

„Die ganze Atmosphäre des Satzes aber in den Bezirk des Humors zu verlegen, wäre ein Wagnis, das an der Vielgestaltigkeit der Inhalte, der Fülle der Verwandlungen und der inneren Einheit des zyklischen Organismus zersplittern müßte."

So erwähnt Mersmann in seiner Besprechung der letzten Quartette den „Humor" überhaupt nicht, spricht ganz allgemein von „naiver Liedhaftigkeit", von „primitiver Ländlermusik" und schreibt nur vom Scherzo des Cis moll Quartetts:[111])

„Sein Thema, im ersten Takt vom Cello mit komischem Ungestüm vorweggenommen, leitet in seiner frischen Rhythmik, seiner quellklaren Melodik und der eindeutig komischen Überbetonung des Schlußtakts in die Region des echten Scherzo zurück."

Dies ist der letzte Rest der früheren Auslegung; so erscheint auch der Schritt von Riemann zu Mersmann bedeutend, wenngleich letzterer auf eine eingehende Analyse der Werke verzichtet

---

107) Eine ganz merkwürdige Auffassung, die ernster Prüfung nicht standhält.

108) Es findet sich zuerst bei Helm a.a.O. 131.

109) Erwähnt seien hier Schumanns eigenartige Bemerkungen im Aufsatz über „das Komische in der Musik" (Kreisig I 112).

110) Führer durch den Konzertsaal: Die Kammermusik II 121.

111) a.a.O. 181.

und auch die Besprechung der letzten Quartette auf einen verhältnismäßig kleinen Raum beschränkt. [112])

Eine weitere Merkwürdigkeit der frühen Ausleger der letzten Quartette Beethovens liegt in der von ihnen gewählten Reihenfolge der Besprechungen und in den summarischen Urteilen:

Hirschbach beginnt mit dem A moll Quartett, wendet sich zu dem im „Charakter" verwandtesten in Cis moll, springt hierauf zum letzten Quartett in F Dur, dann zurück zum Es Dur Quartett und schließt mit der Besprechung des B Dur Quartetts. Ist auch der Abschluß mit dem B Dur Quartett durch den Mangel einer Partitur hervorgerufen worden,[113]) so zeigt doch die übrige Reihenfolge eine gewisse Absicht: er rät Allen, die sich mit diesen Werken befassen wollen, mit dem A moll Quartett zu beginnen, und stellt das F Dur Quartett dem „weit bedeutenderen" in Es Dur voran.

Bagge folgt den Opuszahlen der Werke, Helm beginnt jedoch mit dem Cis moll Quartett und schließt mit dem F Dur Quartett, das ihm in Bezug auf „die poetische Idee" ein Rätsel ist.

Aber auch Mersmann sucht eine besondere Einteilung: Op. 127 als „Unterbau, Aufklang", denen er op. 132, 130 und 131 folgen lassen möchte mit op. 135 als „Ausklang", wodurch er nur der chronologischen Entstehung den Vorrang zuweist.[114]) Die große B Dur Fuge ist für ihn „der absolute Gipfel" der letzten Quartette, während Riemann jegliche Rangordnung ablehnt.[115])

Weiter fällt auf, daß weder Hirschbach noch Helm die B Dur Fuge erwähnen; bei Bagge wird sie genannt, jedoch nicht besprochen. Schließlich seien einige Besonderheiten der Besprechung Hirschbachs hervorgehoben:

Op. 127: Der erste Satz hat etwas „Gesundes und Kräftiges", er ist „voller Einheit und originaler Frische".

Im Adagio erwähnt Hirschbach nirgends das Wort „Variation"; da er dies auch bei den späteren Quartetten versäumt, müssen wir annehmen, daß er den variationenhaften Charakter solcher Sätze nicht erkannt hat. Merkwürdig ist ein Hinweis auf Bach (1. Variation). Das Scherzo ist für ihn die „Krone aller Beethovenschen Quartett-Scherzos". Das

---

[112]) Durch die Anlage des ganzen Werkes war die Beschränkung vielleicht notwendig, doch begibt sich Mersmann einer wichtigen Grundlage, wenn er sagt: „Wir verwechseln aber sachliche, inhaltliche Feststellungen über ein Werk nicht mit seinen technischen Voraussetzungen. Nie handelt es sich in den folgenden Untersuchungen um die technische Faktur der Musik, sondern immer um ihren „Geist", um ihre innere Resonanz". Gerade die Geschichte des Verständnisses der letzten Werke Beethovens lehrt, daß die merkwürdigsten Ansichten auf die Verkennung der formalen (technischen) Bedingtheiten zurückzuführen sind.

[113]) Siehe oben S. 37.

[114]) Ohne es zu sagen, a.a.O. 162.

[115]) a.a.O. 172.

Finale bringt zu Beginn eine „thematische Figur auf der G Saite", die „eigentlich bloß eine Achtelveränderung des ersten Allegros" ist.[116]) Auch das Thema des Allegro con moto[117]) ist „nur eine Verrenkung der Hauptfigur".

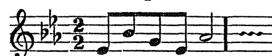
Op. 130: Im ersten Satz fällt die polyphone Schreibweise auf, das Scherzo ist leicht verständlich, „da alles in der Oberstimme liegt",[118]) und im dritten Satz zeigt sich die Kunst Beethovens, aus einem unbe-

---

116) Dies ist die wichtigste Äußerung des ganzen Aufsatzes; da sie von keinem späteren Forscher übernommen, bezw. neu formuliert wurde, sei sie hier angeführt:

1. Satz, Takt 7 ff.: 

die ersten vier Noten bilden das Hauptmotiv des Finales:

Takt 5 

das gelegentlich selbst mit Beibehaltung der Intervalle erscheint:

Takt 45 

Solche Vergleiche beleuchten blitzartig den inneren Zusammenhang der einzelnen Sätze und lassen erkennen, daß die vielen Versuche, eine „poetische Idee" als Grundform der letzten Werke Beethovens anzunehmen, nur als Ausweg zu betrachten sind vor den Schwierigkeiten, die sich einer umfassenden technisch-sachlichen Analyse in den Weg stellen.

So kann schon auf Grund der Hirschbachschen Entdeckung die Folgerung Mersmanns nicht aufrecht erhalten werden: „Die Entwicklung des Satzes versucht in immer neuen Ansätzen das Thema ... zu festigen. Doch kann auch sie der auseinander gleitenden Kräfte nicht Herr werden. Von der stärksten Höhe dynamischer Selbstbehauptung gleitet sie plötzlich in den Sechsachteltakt eines „Allegro commodo" zurück und erweist als letzten Sinn des Quartetts die Auflösung". Durch die wirklich vorhandene Themeneinheitlichkeit (Substanzgemeinschaft) wird die „Auflösung" zur *stärksten thematischen Verbundenheit des ganzen Quartetts.* Ich glaube auch nicht, den Übergang zum $^6/_8$ Takt als „plötzlich" bezeichnen zu können, da er sowohl dynamisch wie melodisch sehr sorgfältig vorbereitet ist.

Auch Riemann ist die Themenverwandtschaft des letzten und ersten Satzes entgangen. Da er aber die Verwandschaft der übrigen Sätze untereinander genau verfolgt, genügt deren Vervollständigung durch den letzten Satz, sodaß tatsächlich schon in diesem Quartett die „innere Einheit" bis „zu äußerer Sichtbarkeit" (Mersmann S. 165) nachzuweisen ist.

Merkwürdig ist, daß Riemann den vielfachen harmonischen Besonderheiten der letzten Quartette wenig Rechnung trägt; so bleiben auch die eigenartigen Akkordverbindungen der Takte 5 ff im Finale (sie sind ein typisches Beispiel für die *Dominantverdrängung,* siehe oben S. 125 ff.) unberücksichtigt.

117) In neueren Ausgaben steht „Allegro commodo"; vgl. hierzu Thayer V 152.

118) Eine typische Denkweise dieser Zeit.

deutenden Thema „Großes zu machen", ganz besonders. „Alla danza tedesca" ist nur des Kontrastes wegen (zwischen zwei langsamen Sätzen) nötig, die Cavatine erinnert an das Adagio der Neunten Sinfonie. Das Finale fügt sich gut in den Rahmen des ganzen Quartetts, obwohl es nicht die Höhe des Finales des Es Dur Quartetts erreicht. Auch bildet das Quartett kein „charakteristisches Ganzes".

Op. 131 ist im Charakter heiterer, als die „Einleitung" vermuten läßt. Letztere ist eine Fuge, die aber keinen Vergleich mit einer Bachschen zuläßt.[119]) Die weiteren Ausführungen bleiben im Rahmen begeisterter Zustimmung.

Op. 132: Der erste Satz ist leicht verständlich (namentlich beim Hören); das Scherzo besticht nur durch „witzig behandelte Figuren", während das Trio eine „seelenvolle" Melodie bringt, so daß vorgeschlagen wird, diesen Satz mit dem Trio abzuschließen, um den Übergang zum dritten Satz in der Wirkung zu erhöhen. Der dritte Satz, der bedeutendste des Quartetts, steht in der bisherigen Quartettliteratur „überhaupt einzig" da. Der vierte Satz ist „reine Seelensprache", klar und leicht faßlich.

Op. 135 ist nur kurz behandelt.

Neben diesen Einzelheiten besticht der Aufsatz durch die Art, wie in die Beschreibung des persönlichen Eindrucks analytische Erwägungen eingeflochten werden. Dank seiner Ausführlichkeit und der Zurückhaltung in der Anknüpfung kompositorischer Zukunftsperspektiven, die in der Analyse der „Neunten" zu so eigenartigen Urteilen führten, bedeutet er die Krönung der schriftstellerischen Arbeiten Hirschbachs für die N.Z.f.M.; in der Zeitschrift überragt er weitaus alle übrigen Beiträge des elften Bandes, und in der Literatur über die „letzten Quartette" gebührt ihm ein beachtlicher Platz.

Skizzen.

13. Bd. Nr. 24, S. 95, 19. September 1840
15. 11, 44, 6. August 1841

Der erste Abschnitt bringt im Rahmen einer kleinen Erzählung eine poetische Schilderung des Entschlusses [Hirschbachs], Musiker, bezw. Komponist zu werden. Dann folgen in losem Zusammenhang insgesamt siebzehn kleinere, aphorismenartige Bemerkungen, in denen verschiedene aktuelle Probleme berührt werden, wie z. B.: „Bei musikalischen Preisaufgaben wird stets Einer aus der dieselbe stellenden Stadt oder deren Umgegend den Preis gewinnen. Das hat sich bis jetzt immer bewährt".[120]) Dann wird über das Fehlen einer guten und umfassenden

[119]) Riemann deckt eine Beziehung zur Cis moll Fuge aus Bachs „wohltemperiertem Klavier" auf (S. 140).

[120]) Diese Bemerkung kehrt in einer Rezension Schumanns über ein Preistrio zwei Jahre später wieder: „Erfreulich ist es noch zu bemerken, daß ein in dieser Zeitschrift früher aufgestellter Ausspruch, „daß bei künstlerischen Wettkämpfen meistens einheimische Künstler den Preis davontrügen", auf diese Komposition nicht anzuwenden" ist (Kreisig II 338).

Instrumentationslehre Klage geführt[121]) und auch die künstlerische Stellung des Dichtermusikers kurz behandelt.

Weder stilistisch, noch inhaltlich erreichen die kurzen Bemerkungen ihr Vorbild, die Aphorismen Schumanns; meist vermitteln sie Ideen, die an anderer Stelle in größerem Zusammenhange ausgeführt sind. Einige Abschnitte, welche autobiographischen Charakter tragen,[122]) auch stark mit Schilderungen der Natur und des inneren Erlebens durchsetzt sind, eröffnen eine neue Kategorie unter den Beiträgen Hirschbachs. Durch die Form der Erzählung oder eines Zwiegespräches ist eine Anlehnung an ähnliche Aufsätze anderer Mitarbeiter (Zuccalmaglio usw.) gegeben, durch ihre dichterische Ausschmückung eine Absicht Schumanns verwirklicht; von allen Beiträgen dieser Art unterscheiden sie sich aber wesentlich durch die Schilderung subjektiver Gedanken und Empfindungen und durch die stete Wiedergabe des Einflusses der Vorgänge in der freien Natur (Abend, Nacht, Gewitter usw.) auf die innere Stimmung des Künstlers. Sind solche Beiträge für die N.Z.f.M. und auch historisch nur von geringer Bedeutung, so geben sie doch eine wertvolle Ergänzung für das Bild der geistigen Erscheinung Hirschbachs.

Antiphiliströses.

13. Bd. Nr. 30, S. 119, 10. Oktober 1840

Über den Inhalt dieses kurzen Gelegenheitsaufsatzes verweise ich auf das 1. Kapitel (S. 45 ff.), zu dessen Ergänzung noch vermerkt sei, daß ein Teil der Ausführungen einer Betrachtung der Virtuosität auf der Violine gewidmet ist. Im Gegensatz zur Klaviermusik würden in den Kompositionen für die Violine die virtuosen Möglichkeiten vernachlässigt. Auch die Literatur ist ärmlich: Das Beriot'sche Konzertino gleicht, „so fade es ist", „einer Oase in der Wüste". „Echte Violinmusik beginnt erst vom Trio (mit Baß); das Duett (Spohrs Bestes) gleicht einer abgebrochenen Blume". [123]) Hirschbach wendet sich dann gegen die Manier, in Mollsätze „lächerlich widersprechende Dursätze hineinzubringen" und verlangt mehr Stimmungseinheitlichkeit. Mit einem Ausblick auf kommende Kunstwerke, wobei es heißt: „Unsere Kunst ist ein Wunderland, unergründlich wie die Ewigkeit; da gibt es nur einen Giftstrauch: Tanz- und Variationenmusik", schließt der Aufsatz.

Nur durch die Polemik E. Krügers erhielt dieser Aufsatz größere Bedeutung. Daß sie durch dessen Empfindlichkeit hervorge-

---

[121]) Berlioz' „Traité de l'instrumentation" wurde in Deutschland erst 1843 in der Übersetzung bekannt; auch die N.Z.f.M. enthält 1839 und 1840 keine Nachricht darüber. Die erste Rezension erschien 1843, 18. Bd. 81.

[122]) Sie sind im 1. Kapitel verwertet worden.

[123]) Diese Meinung kommt auch später zum Ausdruck: „Die Duettinen von Spohr machten ... eine niederschlagende Wirkung (Rep. II, 15); auch eine Rezension solcher Duettinen lautet äußerst abfällig (Rep. II, 9).

rufen wurde und schließlich auf eine Prestige-Angelegenheit hinauslief, ist schon erörtert worden.[124]) Den prinzipiellen Unterschied der beiden Mitarbeiter Schumanns habe ich in der Besprechung des Aufsatzes „Gedanken über die deutsche Oper" berührt, er kam auch in der N. Z. f. M. im Aufsatz „Philister und Antiphilister", der beide Meinungen für berechtigt erklärte, zum Ausdruck.

In Hirschbach überwiegt das offene Bekenntnis über den Augenblickszustand der Kunst; darüber hinaus ist er bestrebt, auf die Notwendigkeit einer neuen Kunst und ihre voraussichtliche Gestaltung hinzuweisen. Dabei legt er sein eigenes Wollen in die Wagschale. Weitab von Zukunftshoffnungen, sieht E. Krüger in der Gegenwart nur den Verfall der Kunst.

Künstlerleben.

(Eine Reihe von Bildern)

1.

Der erste Tag.

15. Bd. Nr. 7, S. 25, 23. Juli 1841

Im Rahmen eines Zwiegespräches zwischen Meister und Schüler, dem eine poetische Schilderung eines einsamen Abendspazierganges folgt, entwickelt Hirschbach verschiedene Ansichten über Musik und Komposition. Wie das Leben, so enthält auch das Kunstwerk, selbst bei Beethoven, „schwache Augenblicke ... Grenzen menschlicher Geisteskraft". Auf die allgemeine Bedeutung eines Themas übergehend, wird nach Konstatierung der Unmöglichkeit, ohne Thema auszukommen, dieses (in seiner äußersten Beschränkung) als „hervorstechende Figur", die durch öftere Wiederholung hervortritt, definiert; man kann es „als Beschränkungs- und auch als Bereicherungsmittel betrachten": „Freilich soll das Thema nicht bloß den formellen, sondern auch den geistigen Inhalt des Stückes bezeichnen". So kann „eine seelenlose Bearbeitung eines nichtssagenden Themas" nur „die Achtung der Geschicklichkeit" in Anspruch nehmen. — Für die zukünftige Kunst eröffnen sich, ungeachtet alles bisher Erreichten, noch unendliche Möglichkeiten, ja selbst auf dem Gebiet des sinfonischen Schaffens steht voraussichtlich der „dramatischen Sinfonie" eine Zeit der Blüte bevor.

In der Schilderung des Abendspazierganges sind Jean Paulsche Einflüsse unverkennbar: Sonnenuntergang, Flötentöne eines blinden Bettlers, Naturschilderung und inneres Erleben des einsamen Spaziergängers schmücken die fachlichen Erörterungen und überwiegen schließlich derart, daß wir den Aufsatz zur Kategorie der poetischen Beiträge Hirschbachs zählen können. Auch die rein

---

[124]) Siehe oben S. 45 ff.; weitere Stellen, in denen Krüger den Aufsatz Hirschbachs bekrittelt, befinden sich 1841, 14. Bd. 136 ff.

musikalischen Betrachtungen erheischen Beachtung, namentlich die Bemerkungen über die Bedeutung des Themas. Scharfe, feste Charakteristik gilt ihm mehr als bloß musikalische Erfindung; auch sollten Thema und Verarbeitung im Werk zu einer höheren Einheit verschmolzen werden. Mit solchen Andeutungen berührt Hirschbach ein Problem, das erst in neuerer Zeit von H. Pfitzner, namentlich in seiner Kontroverse mit P. Bekker, wieder aufgegriffen wurde.[125])

2.

Nachtstück.

16. Bd. Nr. 5, S. 19, 14. Januar 1842

Es ist das Gegenstück zum „ersten Tag". Melancholie, Verzweiflung und Wehmut des einsamen Künstlers; er gedenkt der „begrabenen Wünsche und Hoffnungen, der verzehrenden Sehnsucht des menschlichen Herzens". In dieser Stimmung setzt er sich ans Klavier und gerät beim Fantasieren unvermutet in den Anfang der Schubertschen C Dur Sinfonie. Damit verknüpfen sich Assoziationen verschiedenster Art: er erinnert sich der großen Meister, die für ihre Kunst gestorben sind und erst nach dem Tode Anerkennung gefunden haben. Aber: „Was ist's, geträumt zu haben, und in diesem Traum zu sterben? Weit schmerzlicher ist's, gewünscht zu haben etwas zu können, und nicht die Kraft dazu gehabt zu haben, als, die Kraft gehabt zu haben und im Schaffen vernichtet worden zu sein. Denn keine Tat bleibt in unserer Kunst verloren, und die Vergeltung kommt zwar spät, aber gewiß".

Nach einer Schilderung der Nacht und ihres Zaubers klingt die monologisierende Betrachtung aus in der Hoffnung des Zusammenschlusses aller Gleichgesinnten: „Darum laßt uns enger aneinander schließen, meine Freunde, in der Nacht des Lebens... Lasset uns das Dasein nicht wie eine Komödie betrachten, dessen Zwischenakte wir mit Musik ausfüllen mögen; nein, wie ein Gedicht, dessen tiefsinnigen, seelenvollen Inhalt wir mit unsern hinreißendsten Harmonien begleiten sollen".

Mit dem „Nachtstück" ist die ursprünglich geplante „Reihe von Bildern" sicherlich vorzeitig zum Abschluß gelangt. Die Gründe hiefür mögen dem Auftauchen neuer und wichtigerer Arbeiten oder dem wechselnden Bedarf der N.Z.f.M. zuzuschreiben sein, vielleicht aber auch Hirschbachs unzugänglichem Naturell, das poetische Ergüsse als Selbstentäußerung empfand und deshalb zur Zurückhaltung neigte.

In einer elegischen Fantasie voll Resignation und Melancholie, durchweg den Gegensatz von Schein und Wirklichkeit beleuchtend,

---

[125]) H. Pfitzner, „Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz", P. Bekkers Erwiderung (Frankfurter Zeitung, 15. u. 16. 1. 1920) und P. Bekkers „Beethoven", die Voraussetzung zu Pfitzners Schrift.

findet Hirschbach nur den Ausweg, den auch Schumann so oft betont: „Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte..." [126]) Ein unverkennbarer Zusammenhang besteht ferner mit Schumanns Aufsatz über die große C Dur Sinfonie Schuberts. Jede Verknüpfung mit künstlerischen Problemen ist hier im Gegensatz zum „ersten Bild" ausgeschaltet, die Lage des Künstlers ist das einzige Objekt der Betrachtung; eine düstere Ahnung seines eigenen, vergeblich der Kunst geweihten Lebens steigt empor!

Es ist Hirschbach gelungen, in beiden Aufsätzen sein von starken Spannungen getragenes inneres Erleben in kurzen Schilderungen wiederzugeben; die subjektive Anschauungsweise dringt überall durch und so mögen diese Beiträge von Schumann auch schon deswegen in die N.Z.f.M. aufgenommen worden sein, weil sie ein persönliches Bekenntnis „aus der Werkstatt"[127]) des Künstlers darstellen.

Die Instrumental-Kompositionen der letzten 10 Jahre.

16. Bd. Nr. 30, S. 117, 12. April 1842

Nach kurzer historischer Betrachtung dreier Epochen: 1. bis zum Tode Bachs, 2. Haydn und Mozart, 3. Beethoven, beginnt eine allgemeine Schilderung des Augenblickszustandes. Weder Schubert, noch Spohr, noch Mendelssohn oder Onslow „haben in ihren Weisen einen höheren Aufschwung genommen als Beethoven". Im Formalen sind sie „hinter ihm zurückgeblieben". Durch den Aufschwung der Virtuosität „schrumpften die Formen zusammen und an die Stelle der Sonate, des Konzerts, traten Variationen, Konzertinos usw.". Dabei sind die meisten Instrumentalkomponisten in „unserer doch so aufgeregten Zeit dem zarteren Stile zugetan; so Spohr, Onslow, Mendelssohn." [128])

Auf dem Gebiet der Sinfonie vollzieht sich neuerdings ein Umschwung zugunsten der Ouvertürenkomposition. Die neueren Sinfonien von Spohr, Lachner, Onslow, Kalliwoda können sich neben Beethoven nicht behaupten, die Sinfonien Änderer sind überhaupt unbekannt geblieben. Berlioz „kann uns eigentlich nur insofern interessieren, als wir in seinen Leistungen ein vergebliches Ringen des glühenden französischen Geistes nach selbständigen, eigentümlichen Instrumentalschöpfungen erblicken können".

---

[126]) „Neue Bahnen", Kreisig II 302.

[127]) Kreisig II 273.

[128]) Eine feine Beobachtung, die das Wesentliche trifft; vgl. auch Schumann: „Ein Meister im Zarten und Feinen wie Spohr", Kreisig II 130, auch über Kalliwoda, Kreisig I 503. Hirschbachs Ansicht wird in neuerer Zeit bestätigt durch Glenewinkel, „Spohrs Kammermusik", 19, ferner durch Helm, „Beethovens Streichquartette", 332; Mersmann geht auf diese Besonderheit nicht näher ein.

In der Ouvertürenkomposition erhält Mendelssohn mit seinen „malerischen Schilderungen" einen bedeutenden Platz; vor allzu einseitiger Nachahmung Mendelssohns sei jedoch gewarnt.

Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen das Klavier und die Violine, da die Virtuosität auf beiden Instrumenten durch Chopin und Paganini „eine so gänzliche Revolution erfahren" hat, daß Vergleiche mit früheren Zeiten nicht gezogen werden können. Konzertkompositionen für diese Instrumente sind nur wenige vorhanden. Für die Violine hat nur Spohr „wertvolles geleistet". Die Klaviermusik wird durch Etüden, Rondos, Fantasien und Variationen gekennzeichnet; in der Form der Sonate ist nur noch wenig geleistet worden, sie erschien „zu langweilig, zu anstrengend zu schaffen und zu genießen". Im übrigen gab neben Chopin Mendelssohn „Treffliches ... sehr Eigentümliches Florestan und Eusebius".[129]) Die Unzahl der Anderen (außer „den schon früher Berühmten, wie Hummel, Moscheles, Kalkbrenner usw.") halfen mit, das Klavier zu seiner jetzigen Bedeutung zu bringen.

In der Kammermusik vermochte keiner den Weg, welchen Beethoven in seinen letzten Quartetten einschlug, zu verfolgen. Onslow ist ein geistreicher Manierist, Veit[130]) folgt „mit minderer Begabung Onslows Fußtapfen". „Mendelssohn hat in seinen letzten drei Quartetten Rühmliches geleistet". Die Virtuosität hat auch bei den Blasinstrumenten „außerordentliche Fortschritte" gemacht. An Kompositionen hiefür ist aber außer den beiden Posaunenkonzerten F. Davids noch nichts erschienen.

Zum Schluß heißt es: „So stehen wir denn, wenn nicht alle Ahnungen trügen, am Vorabende einer neuen Epoche". Mit poetischer Überschwänglichkeit wird die Mitwelt aufgefordert, dem kommenden großen Genius[131]) das Erdendasein zu erleichtern.

In einer Zeit, die methodischen und systematischen Gruppierungen — wenigstens auf musikalischem Gebiete — abhold gewesen ist, ist schon der Versuch einer solchen wichtig. Prinzipielle Erwägungen und Entscheidungen, wie wir sie in der Wahl der Ansatzpunkte einer Gruppierung verfolgen können, bestimmen dabei das Ergebnis umsomehr, je schärfere, aus der Arbeitspraxis gewonnene Beobachtungen ihnen zu Grunde liegen. So ist es nicht verwunderlich, daß Hirschbach, durch den Mangel an Vorbildern in der Erarbeitung der Ansatzpunkte ganz auf sich gestellt, nur allmählich zur Klarheit und Sicherheit fortschreitet. Gegen seine früheren Gruppierungen finden wir nun eine beachtenswerte Neuerung in der Teilung des Stoffes, die er derart vornimmt, daß einmal die Formgattungen, dann aber die Instrumentengattungen und deren besondere Bedingtheiten als Stützpunkte zur Erfassung der gewählten Zeitspanne verwendet werden. So gelangt er zur Betonung der Wechselwirkung zwischen

---

[129]) Gemeint ist die Sonate in fis moll op. 11, die Schumann unter diesen Decknamen herausgab.

[130]) W. H. Veit, 1806—1864 (6 Streichquartette, 5 Quintette usw.).

[131]) Womit er natürlich sich selbst meint.

vorhandener Form und gewollter Ausdrucksweise, die von selbst zur Bevorzugung gewisser Formen (Etüde, Variationen) führt. Neben der fortschrittlichen Gruppierungstechnik ist das inhaltliche Ergebnis nicht als gleichwertig zu bezeichnen. Wohl ist es Hirschbach gelungen, eine im allgemeinen richtige Übersicht zu geben, doch dringt er ins Einzelne nicht tief genug ein; so bleibt es auch unentschieden, ob verschiedene der genannten Künstler durch ihren persönlichen Eigenwert hervorragten, oder ob solche Unterschiede nur Hirschbach fremd geblieben sind. Die Charakterisierung der Komponisten ist als gelungen zu bezeichnen, in dem Überblick über die einzelnen Kompositionsgattungen kommt auch die Stellung der neueren Kammermusik trefflich zum Ausdruck; auffallend ist die Außerachtlassung der technischen Fortschritte in den Blasinstrumenten, denen andere Autoren in den Zeitschriften große Aufmerksamkeit widmen.[132])

Die N.Z.f.M. enthält von 1838—1845 keinen Aufsatz, in dem eine ähnliche Übersicht geboten wird. Ein Beitrag Christerns „Die musikalische Epoche" bewegt sich in allgemeinen Ausführungen, die zwar in einem Lob auf die augenblicklichen Zustände ausklingen, aber gerade die Möglichkeit einer Gruppierung gleichartiger künstlerischer Persönlichkeiten nach stilistischen Merkmalen leugnen.[133]) Somit ragt Hirschbachs Arbeit schon durch die methodische Durchdringung des Stoffes hervor; daß solche Gruppierungen einer Absicht Schumanns entgegenkamen, beweist dessen eigene Arbeit über die Etüdenwerke.[134]) Hirschbach begann mit diesem Aufsatz das Jahr seiner intensivsten Mitarbeit an der Zeitschrift, wobei bemerkt zu werden verdient, daß nunmehr wohl mancher Aufsatz den Niederschlag gemeinsamen Gedankenaustausches mit R. Schumann enthält.

Baustücke zu einer Vorrede der Geschichte der Musik.

16. Bd. Nr. 49, S. 193 17. Juni 1842

Abweichend von der Geschichte der Wissenschaft, „die sich in dem allmählich immer weiter führenden Geleise steter Fortbildung bewegt", vollzieht sich die Geschichte der Kunst — beide als Komponenten der allgemeinen Geschichte des menschlichen Geistes betrachtet — im Rhythmus „allmählicher Ausbildung, Abnahme und Wiederauflebens". Die

---

132) Vgl. hiezu A. Sandt, „Karl Maria von Webers Opern in ihrer Instrumentation", 102 ff.

133) 1841, 14. Bd. 165 ff.; daselbst aber ein Hinweis: „Zweitens mußte die Entwicklung der technischen Kräfte anerkannt und verwendet werden. Auch das Materielle hat einen geistreichen Gehalt..."

134) „Die Pianoforteetüden, ihren Zwecken nach geordnet" Kreisig I 214.

Geschichte der Künste ist als Geschichte „des Seelenlebens der Völker" nicht minder wichtig wie die politische; in der Musikgeschichte ist bisher übersehen worden, daß „die Epochen der Musik mit denen der Völkergeschichte und des menschlichen Geistes überhaupt innig zusammengehen".[135])

Die Geschichtsschreibung soll sich nicht auf die Werke beschränken, sondern auch das innere und äußere Leben der Künstler umfassen. Gerade in der Gegenwart, in der die Macht des Geldes und der Zufall allein entscheiden, ist es nötig, „die Kraft der Altvordern in ihrer Unerschöpflichkeit ... vorzuführen ... aber das weichliche Geschlecht hängt mehr an den Leistungen des Verstandes als an denen der Seele. Vor allem hat das überwiegende Emporkommen der Klaviermusik einen schädlichen Einfluß ausgeübt ... Wir leben in einem alexandrinischen Zeitalter der Musik: viel Ausbildung, aber wenig Innigkeit und Schöpfungskraft in den Leistungen".

Andere überschätzen die Musik der vor-Bachschen Zeit, namentlich die italienischen Kirchenkomponisten.[136]) Die große Zeit beginnt erst mit Bach. Dieser und Händel sind die „letzten, größten Meister einer alten Epoche". Die Zeit Haydns und Mozarts ist die der „formellen Entwicklung" der Instrumentalmusik;" „erst später riß der Inhalt auch die Form mit sich fort". Nun erhoffen wir „eine neue, große Epoche unserer Kunst".

Nichts charakterisiert das Zukunftsstreben Hirschbachs besser als der Versuch, aus dem Verlauf der Musikgeschichte den Wiederanstieg der Kunst zu prophezeien. So tritt er dem erwachenden Historismus bestimmt entgegen und lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers, der Tendenz der N.Z.f.M. entsprechend, auf Gegenwart und Zukunft. Gewiß sind seine historischen Kenntnisse ganz unzureichend, die Entwicklung von Bach bis Beethoven auch zu einseitig und oberflächlich gezeichnet; doch können wir aus einzelnen prinzipiellen Bemerkungen (z. B. der Berührung der Methodik: stoffliche Darstellung oder Heroengeschichte) ersehen, daß Hirschbach auch für ihm ferner liegende Gebiete Verständnis aufbringt. Größere Bedeutung besitzt der Aufsatz allerdings weder für die N.Z.f.M. noch für sein eigenes schriftstellerisches Schaffen.

Federzeichnungen.

17. Bd. Nr. 9, S.37, 29. Juli 1842
10, 40, 2. August 1842

In der Form von neun, durch poetische Schilderungen von Natureindrücken bereicherten „kleinen, eiligen" Bildern wird das Empfindungsleben eines Komponisten geschildert.

---

[135]) Vorsichtig formuliert F. Brendel ähnliche Gedanken in seiner „Geschichte der Musik": „Weiter habe ich versucht, die Geschichte der Musik mit den wichtigsten Erscheinungen des allgemeinen Geisteslebens in Verbindung zu bringen", Vorwort zur 2. Aufl. IX).

[136]) Gemeint ist Palestrina, über den sich bekanntlich auch K. M. v. Weber und Berlioz abfällig äußerten.

Die Einleitung zeigt den Künstler in tiefer Melancholie, die nur durch den Anblick der Natur gemildert zu werden vermag.

Das erste Bild schildert die Glücksempfindung des Komponisten beim ersten Hören seines ersten Werkes. Im zweiten Bild finden wir den Künstler auf einem einsamen Abendspaziergang; er lauscht den Regungen der Natur, die tief auf ihn wirkt: „O schöne Nacht! Nacht des Glücklichen, Tag des Unglücklichen! Wirf deinen Schleier über alle Seufzer und Schmerzen auf der Erde..."

Das dritte Bild handelt von der ersten öffentlichen Aufführung der Werke eines Künstlers, von der Gleichgültigkeit des Publikums und den schiefen Urteilen der sogenannten Freunde. Nach der Aufführung beschleicht das Gefühl der Einsamkeit den Künstler aufs Neue.[137]) Von seinem „öden Gemache" aus sieht er das prächtig erleuchtete Haus eines in glücklicheren Umständen lebenden Künstlers: „Du lächelst noch, du glaubst durch Seelentiefe dich seiner galanten Manier überlegen?"

Das vierte Bild schildert einen Sommerabend auf dem Flusse; ein fröhlicher Gesang auf dem Wasser reißt den einsamen Zuhörer zum Lob der Menschenstimme hin.

Das fünfte und sechste Bild sind Gegenstücke: Das eine handelt von einem resigniert in sein Schicksal ergebenen Künstler, der einst Hohes erstrebte und sich nunmehr mit einer bescheidenen Stellung als Orchestermusiker begnügt, während das andere vom Triumph eines Virtuosen berichtet, der im Konzert mit Beifall überhäuft wird. Vom Zauber der Virtuosität heißt es: „In solchen Momenten spricht die Gottheit selbst zu uns, uns an unsere innere Göttlichkeit mahnend".

Im siebten Bild wendet sich die Situation. Ein frischer Hügel bezeichnet das Grab des blinden Bettlers. Gedanken der Armut und des Elends verbinden sich mit der Mahnung zu Verträglichkeit und Barmherzigkeit.

Das achte Bild zeigt ein einsames Farmerhaus in Südamerika, in welchem Beethovens Lieder gesungen werden: „Aber nach hundert Jahren werdet ihr hier lauter tönen, deutsche Gesänge des deutschen Meisters!"

Das neunte Bild, eine düstere Vorahnung des eigenen Schicksals, ist am Schluß des ersten Kapitels wiedergegeben.

Nach einer resignierten Betrachtung des Menschen und seiner Ohnmacht schließt der Aufsatz mit der Aufforderung zur Nächstenliebe: „Unseliger Fluch, der auf dem Menschengeschlechte lastet, daß Jeder in dem Andern nur seinen Feind sieht. O lernt euch kennen, und ihr werdet einander lieben".

Durch ihren bekenntnishaften Charakter erhalten einige Abschnitte autobiographischen Wert.[138]) In allen Bildern zeigt sich eine ausgesprochene Neigung zu Schwermut und Melancholie, die sich hier stärker ausprägt als in den früheren Beiträgen derselben Gruppe. Die innige Verbindung zwischen Natur und Kunst — beides im inneren Erleben des Künstlers zum Ausdruck gebracht — bleibt zwar noch wirksam; ein Unterschied zu den früheren Aufsätzen liegt aber darin, daß nunmehr an Stelle der künstleri-

[137]) Ein ähnliches Thema enthält Schumanns Denk- und Dichtbüchlein, Kreisig I 25.

[138]) Namentlich das 1. 3. und 9. Bild.

schen Zuversicht ein Bekenntnis zur Menschenliebe tritt, das Hirschbach in den Worten zusammenfaßt: „Bedenke... daß die höchste Kunst ist, gut und groß zugleich zu sein."

Der Gefühlsüberschwang der Sprache, die Anordnung der einzelnen Bilder, die den Gegensatz von Armut und Reichtum, Erfolg und Nichterfolg herausheben, die stimmungshafte Einheitlichkeit aller Teile[139]) sichern diesem Beitrag, der sicherlich von dem Programm zu Berlioz' „Fantastique" beeinflußt ist, eine besondere Stellung unter den Aufsätzen dieser Kategorie.

Beethoven in Paris.

Ein Nachtrag zur Biographie Beethovens v. A. Schindler.

17. Bd. Nr. 21, S. 87, 9. September 1842

Anmerkung: Diese Rezension über das Buch Schindlers ist nur „H.H." unterzeichnet.

Es erübrigt sich, die umfangreiche Buchbesprechung im einzelnen zu verfolgen. Hirschbach bringt eine ausführliche Inhaltsangabe des ersten Kapitels, dessen Titel auf das Werk übergegangen ist, und empfiehlt das Buch ob dieses Teiles, der die anderen weit überrage. Ihm ist dieses Buch gewissermaßen eine Fortsetzung der Biographie; beide zusammen nennt er ein wichtiges Material für die noch ausstehende große Biographie. Die Ausfälle Schindlers gegen F. Liszt weist Hirschbach zurück; er möchte Liszt nicht zu den „geistlosen" Pianisten rechnen und spricht von persönlicher Gehässigkeit Schindlers.

Die Entstehung des zweiten Aufsatzes: „Webers Euryanthe" führt Hirschbach auf einen Artikel W. Bierings in der N.Z.f.M. zurück und bemerkt hiezu: „Die ganze Sache hat etwas Unerquickliches". [140])

Mit heiligem Eifer setzte sich Schindler bei jeder Gelegenheit für die richtigen „Tempi" in den Sinfonien Beethovens ein und berief sich unermüdlich auf dessen eigene Metronomisierung. Bei

[139]) Es sind lauter Abendszenen; so beginnen auch Nr. 1, 3, 6, 7 und 8 mit dem Worte: „(Der) Abendstern".

[140]) Der ersten Rezension der Beethovenbiographie Schindlers (von O. Lorenz, 1840, 13. Bd. 30) folgte ein Artikel C. F. Beckers, in dem einige historische Unrichtigkeiten nachgewiesen wurden (1840, 13. Bd. 97). Ganz energisch wandte sich ferner W. Biering gegen den auch von Lorenz beanstandeten Abschnitt über das Verhältnis Beethovens und Schuberts zu Weber (1840, 13. Bd. 189). Schindler verteidigte sich schon in der N.Z.f.M. gegen die Anschuldigung Bierings (1841, 14. Bd. 33). Hirschbachs Vermutung einer neuerlichen Rechtfertigung bestätigt sich also in vollem Umfange.

seinem stets energischen Vorgehen zog er sich oft die Feindschaft namhafter Künstler zu. Einen solchen Streit mit L. Spohr behandelt der dritte Aufsatz, zu dem Hirschbach bemerkt: „Man sollte doch endlich auch ohne Metronom über die Tempi so charakteristischer Werke eins und im Klaren sein. Wir glauben kaum, daß ein poetischer Musiker darin irren könnte".[141]) Nach Aufzählung des übrigen Inhaltes schließt das Referat mit der Aufforderung, Beethoven nachzustreben.

Die neueren deutschen Musikschulen.

17. Bd. Nr. 25, S. 103, 23. September 1842
27, S. 111, 30. „ „

1. Instrumentalmusik.

Nach einigen einleitenden Worten über die Notwendigkeit des Zusammenschlusses der in die Zukunft strebenden Künstler werden die Gegenwartsverhältnisse eingehend behandelt. In der Instrumentalmusik herrschen drei Schulen: die Spohrsche, die Mendelssohnsche und die süddeutsche (Lachner). Einige, die „nach der Mozartschen" Schule arbeiten, kommen hinzu und hin und wieder ein Einzelner, der „die von Beethoven überkommene Erbschaft . . . erweitern möchte";[142]) diese letzteren sollen hier nicht erörtert werden. Auch die süddeutsche, eine „aus Pedanterie und Franzosentum gemischte Schule, zu der die Lachner, Lindpaintner usw." gehören, kann übergangen werden, „da sie nichts geliefert hat, was sich mit den Erzeugnissen der beiden anderen Schulen messen könnte, obgleich sie an sich ein merkwürdiges Zeichen der Zeit bleibt".[143])

Die Spohrsche und Mendelssohnsche Schule enthalten viel Gegensätzliches. Bei Mendelssohn („so recht eigentlich die Schule der neueren Zeit") überwiegt die Frische, die leidenschaftslose Behaglichkeit, seine Musik ist geistvoll, glücklich, sie gleicht „einem Garten voll schöner Frühlingsblüten", allerdings vermeidet sie jegliche Subjektivität. Mendelssohn, „das rechte Bild eines echt praktischen, durchgebildeten Musikers . . . ist die glänzendste Manifestation der verstandesreichen (!) Epoche, in der wir leben".

Bei Spohr zeigt sich eine unruhige, monotone Sentimentalität, ein Mangel an Feuer und Kraft; seine Musik ist sanft schwärmerisch, betrübt, sie gleicht einer Trauerweide; Spohr schwelgt jedoch in seiner Individualität, will sein „Gemüt in eigentümlichen Werken wiedergeben; dies ist aber nicht reich und kräftig genug, um uns in seinen Schöpfungen dauernd zu fesseln".

---

[141]) Ein amüsanter Beitrag zu der seinerzeit im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses stehenden „Tempo"-Frage findet sich in Schumanns „Theaterbüchlein": „Fidelio" von Beethoven (11. 8. 1848 Dresden). „Schlechte Aufführung und unbegreifliche Temponahme von R. Wagner" (Kreisig II 162).

[142]) Natürlich meint sich Hirschbach selbst damit.

[143]) Ganz anders urteilt Schumann gelegentlich über Lachner; so stellt er z. B. dessen 6. Sinfonie Schubert zur Seite (Kreisig I 429).

Die Jüngeren folgen nicht Spohr, sondern Mendelssohn. Dieser interessiert und trifft meist das Rechte, während „Spohrs geistiger Blick" nicht so sicher ist. Beide halten sich an die überlieferten Formen; Beethoven steht über ihnen als Einsamer, fast ohne „Nachahmer (gar Nachfolger)". Dadurch wird die Stellung der beiden bestimmt: „Eine Stufe unter dem Gipfel", aber doch so hoch, daß sie viel „unverstandener" wären, wenn Beethoven nicht gelebt hätte. Beide besitzen noch andere Bedeutung: Spohr für die Violinmusik („seine Konzerte und Duette machen ihn zum größten eigentlichen Violinkomponisten"); Mendelssohn hätte die Klaviermusik neu gestalten können, liebt es jedoch nicht, „umwälzerisch einzugreifen. Als dogmatischer Künstler bleibt er sich in Allem konform".

II. Vokalmusik.

Mit Weber ist die letzte Epoche der deutschen Oper zum Abschluß gekommen. Auch seine Richtung hat sich überlebt, nur Marschners Name hat noch Klang. Wie dieser, läßt auch Spohr, der sich den Fidelio zum Muster genommen, schon lange nichts hören. So muß man sagen, daß augenblicklich keine deutsche Oper existiert, denn Lortzing „mit seinen mehr geschickten als musikalischen Opern", Kreutzer, Reissiger, Lachner und einige Geringere unterbrechen nur zuweilen „die allgemeine Stille". Die Übrigen lehnen sich an französische Vorbilder an: „Das Vaterland Glucks und Mozarts schwört jetzt zu den Fahnen Aubers und Adams".

Auf dem Gebiete des Liedes, „worin der Deutsche von jeher alle anderen Nationen weit übertroffen hat", macht sich der schädliche Dilettantismus breit.[144]) Manche Vokalkomponisten wenden sich jetzt zum „Singspiel", entweder „aus Verzweiflung oder Unfähigkeit zu großen Formen". Es fehlt ihnen aber an „Melodietalent", sodaß auch davon nichts zu erwarten ist.

Nach dem Erfolge des „Paulus" von Mendelssohn ist die Oratorienkomposition in den Vordergrund getreten. Die neueren Produkte sind jedoch schnell wieder verschwunden. Schädlich ist die bloße Nachahmung der Formen Bachs und Händels, da dadurch grelle Kontraste entstehen. Auf dem Gebiete der Kirchenmusik wirken Spohr und Schneider „verdienstlich fort"; der „frischeste und interessanteste unter den jetzigen jüngeren Kirchenkomponisten ist immer noch Mendelssohn, der auch durch die Art seines Talents zu diesem Fache am meisten sich schickt". [145])

Den großen Chorwerken bieten zahlreiche Singvereine „reichliche Mittel zur Aufführung". Der Aufsatz schließt mit der Mahnung an die Schaffenden: „Gedenkt, daß die Musik die Kunst der Seele, und daß nur die Wahrheit besteht", und mit der Mahnung an die Musikinstitute: „Euer höchstes Verdienst suchet in der Erweckung und Förderung neuer Talente, denn danach wird die Zukunft euch richten".

Dies ist der erste der drei großen, in der Zeitschrift hintereinander veröffentlichten Beiträge, in denen Hirschbach eine grundsätzliche Gruppierung aller musikalischen Strömungen seiner Zeit unternimmt. Mendelssohn und Spohr werden als Führer bezeich-

[144]) Hier fehlt ein Hinweis auf Schumann.
[145]) vgl. hiezu R. Werner, a.a.O. 164.

net, beide Persönlichkeiten schärfer erfaßt als in früheren Aufsätzen, und wenn wir auch sagen müssen, daß zur Abrundung eines Gesamtbildes noch manche Einzelheit fehlt, so bleibt doch das allgemeine Ergebnis dieses Aufsatzes unangetastet.[146]) In der N.Z.f.M. fehlen solche Zusammenstellungen überhaupt, unter allen Mitarbeitern hätte aber zweifellos keiner die Gesamtwürdigung der kompositorischen Bestrebungen gleich sachlich und positiv anerkennend darzustellen vermocht. Der künstlerische Positivismus, mag er in Hinblick auf den späten Beethoven auch zu manch sonderbarer Behauptung geführt haben, ist ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal Hirschbachs von allen anderen Mitarbeitern Schumanns. So ist dieser Aufsatz in erster Linie typisch für die eigene Anschauungs- und Betrachtungsweise, während der Zusammenhang mit der Tendenz der Zeitschrift nicht immer gewahrt ist. Wäre dies beabsichtigt gewesen, dann hätte er gewissermaßen ein Résumé der Werkkritik eines Bandes, eines Jahres oder einer größeren Zeitspanne enthalten müssen. Durch Einbeziehung anderer Komponisten hätten sich auch Titel und Inhalt eher gedeckt. So erwähnt Hirschbach nur die Häupter der „Schulen", ohne z. B. die Sinfoniekomponisten zu gruppieren. Dadurch bleiben verschiedene Künstler wie W. St. Bennett, N. Burgmüller,[147]) W. Gährich, A. Hesse,[148]) J. F. Kittl, Kalliwoda,[149]) A. F. Lindblad, L. Maurer, B. Molique, Ch. G. Müller, G. Onslow, G. Preyer, K. G. Reissiger,[150]) T. Täglichsbeck u. a. unerwähnt. Nicht angeführt ist ferner die 1. Sinfonie Schumanns. Die Tiefenwirkung fehlt auch bei der öfteren Erwähnung Beethovens,[151]) prinzipielle Unterschiede werden nicht erörtert.[152]) Zeigt der Aufsatz somit nicht den Stand der N.Z.f.M. an — eigentümlich ist dabei auch die Klassifizierung Mendelssohns als Meister zweiten Grades, da die N.Z.f.M. sonst nur enthusiastisch über diesen berich-

---

[146]) Auch die Außerachtlassung Schumanns läßt sich aus dem Jahr der Veröffentlichung dieses Aufsatzes (1842) erklären.

[147]) Erinnert an Spohr, (Kreisig I 374).

[148]) Starke Spohrsche Einflüsse (Lorenz, N.Z.f.M. 1841, 14. Bd. 31).

[149]) „zart"; Beziehungen zu Spohr (Kreisig I 503).

[150]) Einflüsse von Mendelssohn, Schubert, Beethoven und Mozart (Kreisig I 428).

[151]) Vgl. Schumann: „Wenn der Deutsche von Sinfonien spricht, so spricht er von Beethoven" (Kreisig I 424).

[152]) So klagt Schumann, daß die Adagios „keinem mehr geraten" wollen (Kreisig I 374); an anderer Stelle sagt er: „Anklänge [an Beethoven] nur zu viele ... Aufrechterhaltung oder Beherrschung ... der ... Form ... durch ein inneres geistiges Band verkettet ... nur selten" (Kreisig I 424).

tet — so bleibt er doch ein Dokument früher und im wesentlichen auch historisch richtiger Einschätzung der verschiedenen Kunstströmungen einer Zeit, die durch ihr vielfach verzweigtes künstlerisches Wollen einer einheitlichen Erfassung kaum zugänglich erscheint.

Moderne deutsche Musikzustände.

17. Bd. Nr. 30, S. 123, 11. Oktober 1842

Beethoven wirkte „mächtig erregend" auf die jungen Komponisten, die aber nicht genug Kraft besaßen, „solchem Vorbilde nachzustreben". Da auch Schubert ihm „im Tode bald folgte", war keiner vorhanden, der sein Erbe antreten konnte, denn die übrigen kehrten „zu den alten Weisen" zurück. Mendelssohn steht an der Spitze dieser Bestrebungen, nur Spohr bleibt unberührt davon.

Nicht ohne Einfluß sind neuerdings „die Werke des so romantischen Franz Schubert" geblieben; dafür wirkte die N.Z.f.M., deren „Entstehung gegenüber der altersschwach gewordenen musikalischen Kritik ein folgenreiches Ereignis genannt werden mußte".

Zu allem kommt die Entfaltung einer „zügellosen Virtuosität", die den Blick noch mehr verwirrt, sodaß Beethoven jetzt in Frankreich enthusiastisch gefeiert, in Deutschland jedoch nur „als eine glänzende Ausnahme" betrachtet wird. Seine „Form" wie überhaupt seine letzten Werke bleiben unverstanden und eine mächtige konservative Partei errichtet die Herrschaft einer Form, die mit Beethoven und den Bestrebungen einiger junger Künstler nichts zu tun hat.

Dieser Kampf zwischen Alt und Jung, formalem Schematismus und innerer, geistiger Form wirkt sich nun auch auf einem andern Gebiete aus: in der musikalischen Lehrmethode. Gegenüber der „Stabilität der Harmonielehre" und der „alten, geistlosen Lehrweise" vertritt Marx den Standpunkt der „eigentlichen musikalischen Erziehung", um dadurch eine, „Verständnis und Liebe echter Kunst bezweckende musikalische Volksbildung" zu bewirken. Marx geht etwas zu weit, da er das Komponieren „zu sehr als technischen Prozeß" auffaßt, ja „man kann die Marxsche Lehre zum Teil als einen Versuch das Genie zu erklären betrachten". Zur Bildung des „musikalisch gutgesinnten" Dilettantismus kann aber seine Lehre viel beitragen und so auf den Geschmack wirken.[153])

Durch die „Tanz- und Virtuositätskomponisten", durch die „französischen und italienischen Opernschreiber und ihre deutschen Nachahmer" ist es so weit gekommen, daß die Musik als „bedeutungslose, verweichlichende Kunst" von den Schriftstellern verlästert wird; allerdings nur von solchen, die auch Jean Paul, den „eigentlichsten", den „deutschesten" Dichter verleumden.

Auch in der Kritik verlangt die neue Zeit eine Umstellung. Das Kunstwerk braucht zum Verständnis einen gewissen Glauben: eine nur „dem Verstande zugängliche" Kritik ist noch nicht zu fürchten, der Glaube selbst darf aber nicht in „Autoritätsglauben" ausarten.

Norddeutschland ist bisher „stumm für Musik" gewesen. Vielleicht geht aber die neue Epoche von dieser Gegend aus, da Wien nur noch

---

[153]) Die Kompositionslehre ist 1837, die „Allgemeine Musiklehre im Streit mit unserer Zeit" 1841 erschienen.

Sänger und Sängerinnen liefert, München „keinen Musiksinn" besitzt, Berlin aber „wegen der dort versammelten Gegensätze" interessiert. Neben Berlin, auf das sich die Blicke Aller „mehr aus Neugierde als aus freudiger Erwartung richten", kommt nur noch Leipzig in Betracht. Gegenüber den anderen Künsten sind auch die Aufstiegsmöglichkeiten in der Musik erschwert. Glück spielt eine große Rolle. Durch die Vermehrung der Konservatorien werden leicht Talente, die nicht aus diesen hervorgegangen, vernachlässigt; und doch: „ein eigener Geist verlangt auch hierin seinen eigenen Weg". Unwürdig ist das Verhalten der öffentlichen Konzertinstitute mit ihrem „stets auf ältere oder Günstlingswerke beschränkten Repertoire". Die „stehenden Konzerte" in den Städten sind, mit Ausnahme Leipzigs, die „schlimmstbeschaffenen", es fehlt „ein energischer Geist, um die reichen Mittel zu entfalten, zu benutzen und zu lenken". Gegenüber dem Ausland nimmt aber Deutschland trotz allem eine hohe Stellung ein. Mit der nun stattgefundenen Feier für Mozart und der im nächsten Jahr folgenden für Beethoven[154]) können die anderen Nationen nicht wetteifern: „Das mache den Deutschen stolz und dankbar gegen seine hervorragenden Geister; so wird seine Zukunft eben so schön sein, wie seine Vergangenheit es war".

Wiederum zeigt sich Hirschbachs eminent kritische Begabung im hellsten Lichte: es ist der zweite der Gruppierungsaufsätze, der in glänzender Weise das Schöpferische, die Kritik, die Musiklehre und das öffentliche Musikleben umfaßt. Die Stellung Spohrs, der Einfluß Schuberts wie auch die Stellung der jüngeren Komponisten zu Beethoven ist überzeugender dargestellt als in früheren Aufsätzen, ferner eine seither nicht wieder in ihrer vollen Bedeutung gewürdigte Beobachtung ausgesprochen: die eminente Bedeutung, die Schumann und die N.Z.f.M. für das Verständnis und die Verbreitung der (Instrumental-) Werke Schuberts erlangten.[155])

Die Bemerkungen über die Marxsche Kompositionslehre, die Hirschbach zu rationalistisch erscheint, verdienen besondere Beachtung gegenüber den Ausführungen G. Heusers[156]) und E. Krügers,[157]) die bei Beiden in Mutmaßungen darüber gipfeln, ob sich nach der neuen Lehre nun ebensolche Genies entwickeln würden wie ehedem? Die kurze Charakteristik des öffentlichen Musiklebens, die in einer auch für die Jetztzeit beherzigenswer-

[154]) Der Aufsatz ist also 1841 geschrieben.

[155]) Darauf wird in den neueren Biographien über Schumann zu wenig hingewiesen; auch W. Dahms („Ungeheuer ist sein Eintreten für Beethoven und Schubert", a.a.O. 408) berücksichtigt zu wenig, daß das Eintreten für Schubert unter wesentlich schwierigeren Voraussetzungen erfolgte.

[156]) „Welche praktischen Resultate sind von der neuen Kompositionslehre der alten Theorie gegenüber zu erwarten?" 1841, 15. Bd. 201.

[157]) In einer Rezension über die Schrift „Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit" von Marx, 1841, 15. Bd. 105.

ten Mahnung an die Musikinstitute gipfelt, gibt besser Aufschluß über die „hohe Bedeutung der Musik in der Gegenwart" als der so betitelte Aufsatz J. Beckers im gleichen Jahre 1842.[158])

Überblick.

17. Bd. Nr. 37, S. 151, 4. November 1842

Im Rahmen der Schilderung eines einsamen Spazierganges werden allgemeine Fragen erörtert, namentlich die Gründe erforscht, warum neue Kunstwerke, die später für „leicht und klar" gelten, bei ihrem ersten Erscheinen für „schwer und dunkel" gehalten werden: die meisten Kritiker und Philologen stehen a priori den „lebenden, schöpferischen Ausübern" der Kunst fremd gegenüber. Dann treten die ausübenden Künstler, die Virtuosen, neuen Werken oft hindernd entgegen; die Fingerkünstler stehen den Komponisten „vornehm fern", die gewöhnlichen Virtuosen beurteilen die Kompositionen nach der Spielbarkeit, aber auch unter den musikalisch gebildeten Virtuosen haben nur wenige die nötige Einfühlungsgabe. Das Publikum „liebt bloß noch sinnliche Musik",[159]) Beachtung erhalten nur die Reproduzierenden, die Sänger und Virtuosen. Auch schrecken mittelmäßige Kompositionen das Publikum ab; die neueren Komponisten, die „Genrebilder- und bildchen" bringen, kommen dem Publikum — obwohl unbewußt — entgegen: „So treffen also Geschmack des Publikums und Fähigkeit der Künstler in der Vorliebe für Kleines zusammen". [160])

„Man frägt jetzt bei allen Dingen so nach dem materiellen Nutzen, daß man ähnliche Forderungen auch an die Musik stellt. Zum Glück gibt es keine Kunst, die wie sie Tausende ernährt.[161]) Von den herumziehenden Dorfmusikanten bis zum Virtuosen, der in glänzenden Konzertsälen auftritt, welche Kluft! Und doch leben beide von demselben Mittel: Musikmachen!" — Zur Veredlung des Geschmackes kommt der Lehrerstand in Betracht, der aber durch die Eigenart seiner Zusammensetzung — gescheiterte Künstler, denen der Unterricht ein „verwünschtes Mittel des Unterhalts" ist — oft außerstande ist, mitzuarbeiten; dann auch die öffentlichen Theater- und Konzertaufführungen, die aber entweder dem Geschmack des Publikums Rechnung tragen, oder nur klassische Werke aufführen. Das Publikum gleicht in manchen Konzerten „geschlossenen Gesellschaften": „Man geht eigentlich nur hinein,

---

[158]) 1842, 16. Bd. 169.

[159]) Es wird nicht erklärt, was unter diesem Ausdruck verstanden werden soll. Neuerdings ist diese Bezeichnung nach jeder Richtung hin abgebraucht, obwohl sie immer noch einer Deutung ermangelt. Einen Versuch, die sinnliche Wirkung der Musik aus der Erotik der Künstler zu erklären, unternahm A. Weissmann in seiner Schrift „Der klingende Garten, Impressionen über das Erotische in der Musik", 1920.

[160]) Eine feine Beobachtung, die von der starken Augenblickswirkung der „Lieder ohne Worte" zeugt.

[161]) In der jüngsten Gegenwart erhält diese Anspielung auf die wirtschaftliche Bedeutung des Musikbetriebes besonderes Interesse. Einen amüsanten Beitrag dazu bringt Schenker in der Vorrede zu seiner Schrift „Beethovens Neunte Sinfonie", in der er die Stellung Beethovens als bedeutenden Wirtschaftsfaktor für die ganze Welt beleuchtet.

weil es zum guten Ton gehört". Außerdem wird „zuviel Musik gemacht, und dadurch die göttliche Natur derselben herabgesetzt... Unsern Voreltern war eine musikalische Aufführung ein Fest; jetzt ist jedes Fest eine musikalische Aufführung".

Ausgehend von der Frage nach den tieferen Ursachen für die Geschmacksveränderung bei den Künstlern und Zuhörern, gelangt Hirschbach in glücklicher Formulierung zu bedeutsamen organisationskritischen Ergebnissen;[162]) darüber hinaus übersieht er die musikalische Situation mit dem Auge des Propheten. Selbst in dem von ihm angegebenen Mittel zur Verbesserung, dem Musikunterricht, ist ihm die Gegenwart gefolgt: Staatliche Maßnahmen versuchen, hierin Wandel zu schaffen.

Ein Zuviel an Musik, an Konzerten wie an Musikfesten, ein Zuwenig in der Pflege neuer Kunst; ein urteilsloses Publikum hier und selbstgefällige Künstler dort: die Situation der Musikpflege um 1840 ist die gleiche wie 1930!

Die Beethoven'schen Ouvertüren.

17. Bd. Nr. 39, S. 159, 11. November 1842

Kritische Besprechungen erfuhren Beethovens Werke bei ihrem Erscheinen „in der damals noch[163]) wichtigen" L. A. M. Z. nur selten. Abgesehen von E.T.A. Hoffmanns Rezension der fünften Sinfonie[164]) und Rochlitz's Ausführungen über die letzten Sonaten und Quartette finden sich nur unzulängliche Besprechungen: „In der Tat hat kein Tondichter die Vernachlässigung der Kritik stärker erfahren als Beethoven. Man fürchtete ihn." Erst nach seinem Tode versuchte man, das Versäumte nachzuholen.

Vorliegender Aufsatz soll keine Rezension der Ouvertüren sein — „es wäre unnütz, jetzt noch Werke anzupreisen, die seit langem so laut, so ergreifend zu den Herzen gesprochen haben" — es soll nur „im Geiste des Genusses" darüber gesprochen werden.

Von den zehn[165]) Ouvertüren gehört nur die zu Prometheus op. 43 der frühen Schaffensperiode an. Sie klingt ganz mozartisch und trägt wenig eigenes Gepräge.

---

[162]) Ein Vergleich dieses Aufsatzes mit dem Beitrag A. Kahlerts „Das Konzertwesen der Gegenwart" ergibt allerdings eine auffallende Übereinstimmung des Inhaltes. Da dieser ein halbes Jahr früher erschien (1842, 16. Bd. 97 ff.), könnte man von einem Plagiat sprechen, wenn nicht erwiesen wäre, daß Entstehung und Veröffentlichung eines Aufsatzes oft ein Jahr differieren. Ein Plagiat wäre wohl auch Schumann nicht entgangen. Übrigens bringt auch C. Gollmick in dem Aufsatz „Das heutige Virtuosenwesen" (1842, 17. Bd. 183) dieselbe Klassifizierung der Virtuosen wie Hirschbach; trotzdem ist nicht anzunehmen, daß Gollmick obigen Aufsatz zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen wählte.

[163]) In der N.Z.f.M. steht „doch"; m. E. ist dies ein Druckfehler.

[164]) Hirschbach übersieht die anderen Rezensionen E. T. A. Hoffmanns, z. B. über die Pastoralsinfonie, über die Chorfantasie usw.

[165]) Es sind elf Ouvertüren, die dann auch von Hirschbach angeführt werden.

Die Coriolan-, Egmont- und die große Leonoren-Ouvertüre, „alles Werke tiefster Leidenschaft", gehören der „Periode kühneren, reichsten Schaffens" an. „Man kann die erste die Gewaltige, die zweite die Romantische, die letzte die Romantisch-Gewaltige nennen. Shakespeare[166]) und Goethe waren Geister, an denen sich ein Beethoven erwärmen konnte. Und dann leuchtet auch aus jenen beiden Ouvertüren etwas wie aus dem Leben Gegriffenes heraus. Der Komponist vermochte sich mit den Helden beider Dichter zu identifizieren".

Unter den vier Ouvertüren zu Fidelio sind die beiden in C Dur „die höchsten Schöpfungen in diesem Fache überhaupt, wahrhaft dramatische Gemälde". Man müsse einen „Mißgriff des Künstlers gegen sich selbst" wieder gut machen und die E Dur Ouvertüre, die „in keinem innern Bezuge" zur Oper steht, durch die C Dur Ouvertüre ersetzen.

Die Ouvertüre zu Kotzebues Ruinen von Athen op. 113 ist „vielleicht ein Gelegenheitsstück",[167]) origineller ist die C Dur Ouvertüre op. 115,[168]) die etwas „von der Laune der F Dur Sinfonie" besitzt. Gleich selten wie diese wird auch die Ouvertüre zu „König Stefan" op. 117 gespielt, die „im Wert unter jener steht". Mit einem „Jubelwerke", der Festouvertüre op. 124 in C Dur[169]) schließt die zweite Periode im Schaffen Beethovens glanzvoll ab.

Die Ouvertüren sind nur ein kleiner „Edelstein im Prachtgeschmeide seiner Werke", trotzdem sie hinreichen würden, „schon allein einem Verfasser jetzt Ruhm zu erwerben". „Seine Schilderungen malen keine Feengestalten, keine fantastischen, sinnigen Spielereien des Geistes in einer Juninacht", dafür aber „die Gefühle und Anschauungen der starken, feurigen, wahren Seele". Beethoven „steht auch durch den Charakter seiner Schöpfungen als der eigentliche Tonheld da".

Durch Weber und Mendelssohn ist die Ouvertürenkomposition in eine „mehr äußerliche Richtung" gekommen; der Unterschied dieser zu Beethoven ist der zwischen Hochachtung und Liebe: „Denn nur, was aus dem Herzen kommt, spricht zum Herzen".

Auch in diesem „Beethoven-Aufsatz" finden wir einige Anklänge an die eigene Kunstanschauung Hirschbachs. Freilich äußert sich sein Streben nicht mehr so kühn wie im Aufsatz über die Neunte Sinfonie, doch sind viele Bemerkungen, z. B. die Identifizierung des Komponisten mit den Helden der Dramen, die noch schärfere Bezeichnung Beethovens als „der eigentliche Tonheld", und schließlich die künstliche Einfügung: „etwas wie aus dem Leben Gegriffenes" unverkennbar eine Übertragung eigener Anschauungen auf die Werke Beethovens. Eine gewisse Bedeutung liegt eher in der zusammenhängenden Darstellung als in der Erklärung der einzel-

---

166) Die Coriolanouvertüre ist zu J. H. Collins Trauerspiel geschrieben. Wir ersehen daraus, wie schnell das Andenken an das Theaterstück verschwunden ist.

167) Sogar sicher, sie ist 1811 zur Eröffnung des Neuen Theaters in Budapest geschrieben.

168) „Zur Namensfeier".

169) „Die Weihe des Hauses".

nen Werke und so erhält dieser Beitrag, der inhaltlich zu den schwächeren Leistungen Hirschbachs gehört, seine Stellung neben dem kurzen Referate Schumanns über die Leonoren-Ouvertüren.[170]) Beide Arbeiten füllen aber eine Lücke in der N.Z.f.M. aus.

Städtebilder.[171])

Berlin.

17. Bd. Nr. 44, S. 179, 29. November 1842

Die Musik geht wie jede Kunst „Hand in Hand mit dem großen Ganzen der politischen Geschichte. Die größten Musikhelden waren Deutsche, und so hielten auch deutsche Musik und Dichtkunst gleichen Schritt". Dies zeigen am besten einige Parallelen: Mit Bach und Händel beginnt auch eine selbständige deutsche Literatur, „mit Gluck wirkten Klopstock und Lessing, mit Mozart und Haydn Goethe und Schiller, mit Beethoven Jean Paul, mit dem Romantiker Tieck C. M. v. Weber gleichzeitig; und die charakteristische Physiognomie der Neuzeit ist allen Erzeugnissen derselben in beiden Künsten gemein".

Dann ergeben sich Unterschiede landschaftlicher Art: „Wie in der Poesie Goethe und Schiller als die Repräsentanten des Nordens und Südens betrachtet werden können, so vertritt Beethoven die norddeutsche Musik, während Haydn und Mozart ihrem innersten Wesen nach süddeutsch sind". Der Norddeutsche scheint sich besser für Instrumentalmusik, der Süddeutsche für Vokalmusik zu eignen.

Obwohl das Musikwesen Berlins durch Friedrich den Großen starken Aufschwung erhielt und auch seither eifrig gefördert wird, hat Berlin immer nur Größen zweiten Ranges beherbergt. Die Mentalität der Bevölkerung ist ungünstig für die Musik, der gezeigte Enthusiasmus nur äußerlich; das Kritikwesen befindet sich in unwürdigem Zustande: es ist keine musikalische Zeitchrift vorhanden, obwohl ohne eine solche „keine wirklich bessere Gestaltung des Berliner Musikzustandes möglich" ist. Auch Beethoven hätte, obwohl er die Aufführung seiner Neunten Sinfonie in Berlin wünschte, „sich schwerlich da geistig besser befunden" als in Wien. Den Berliner Komponisten haftet „meist etwas Trockenes und Berechnetes in ihren Leistungen" an „bei oft verdienstlichstem Streben". Die Musik scheint überhaupt eine „ihrem innersten Wesen nach doch eigentlich südliche Kunst" zu sein; so wird Berlin „nie der Hauptort deutscher Musik werden". Auch Meyerbeer und Mendelssohn können nur wenig „Ersprießliches für Berlin zuwege bringen". Für die Unterstützung junger Talente wird dort gar nichts getan.

---

[170]) Kreisig II 76. Dieser ein halbes Jahr früher geschriebene Bericht dürfte die Anregung für Hirschbachs Aufsatz gewesen sein. Mit zwei weiteren Notizen Schumanns aus dem Jahre 1840 (Kreisig I 468 und 504) sind die Nachrichten in der N.Z.f.M. über die Ouvertüren Beethovens erschöpft.

[171]) Eine Fußnote in der N.Z.f.M. besagt, daß unter dieser Aufschrift auch Skizzen aus anderen Städten veröffentlicht würden. Sie sind jedoch in dieser Form nicht weitergeführt worden; schon das nächste Städtebild „Frankfurt am Main" (1843, 18. Bd. 93, von einem anonymen Verfasser) enthält den Untertitel: „eine Reiseskizze".

Es sind weniger die bitteren Bemerkungen über das Musikleben Berlins, die einem solchen Gedankenkonglomerat, das kaum die Etikette „Städtebild" verträgt, eine persönliche Note verleihen als vielmehr der Versuch, eine Parallele zwischen Dicht- und Tonkunst herzustellen. Der Hinweis auf den Vorrang der deutschen Musik — er entspricht durchaus den nationalen Bestrebungen Schumanns und der N.Z.f.M. — sowie die Bemerkung, daß beide Künste in der neueren Zeit konform gehen,[172]) umrahmen die eigenartigen Ansichten über den Parallelismus der Persönlichkeiten wie über die landschaftlichen Unterschiede, die mit allzu groben Strichen gezeichnet sind. Gewiß ist es nicht möglich, in einem kurzen Aufsatz eingehendere Begründungen für solche Behauptungen anzuführen; die scheinbare Gefügigkeit solcher rein spekulativer Zusammenstellungen beweist aber nur, wie gefährlich das Abgleiten in solche Gedankengänge werden kann.[173])

In den Bemerkungen über Berlin fällt die Forderung nach einem musikalischen Fachblatt auf, durch das allein das Musikwesen gehoben werden könnte. Wir bemerken, wie stark Hirschbach schon um 1842 der Musikschriftstellerei verfallen war, wie aus dem Mittel zum Zweck — der Förderung des eigenen Schaffens — allmählich ein Selbstzweck wurde. So mischen sich seine eigenen Hoffnungen auf die Übernahme der Redaktion einer Musikzeitschrift in seiner Heimatstadt in die Ausführungen ein: in allen Bemerkungen über Berlin ist, auch wo er richtig sieht, eine persönliche Verbitterung nicht zu verkennen.

Mehrstimmige Gesänge.

17. Bd. Nr. 46, S. 190, 6. Dezember 1842
48, 195, 13. „ „

Anmerkung: Dies ist der einzige Beitrag für die Rubrik „Werkkritik".

„Das Charakteristische deutscher Musik ist ihr Reichtum in allen Formen". Fehlen in einer Zeit große Meisterwerke, dann entschädigt sie durch eine Fülle von verschiedenen Werken. Allerdings erscheint es

---

[172]) Mersmann geht bei gleichzeitiger Vergrößerung der Perspektive zeitlich noch weiter zurück: „Mit Haydn und Mozart war für die Geschichte der Kammermusik zum ersten Male eine Deckung zwischen Persönlichkeit und Epoche eingetreten" (a.a.O. II 1).

[173]) In neuester Zeit beschäftigt sich auf dem Gebiete der Literaturwissenschaft J. Nadler in seinem Werk „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften", allerdings in erweiterter Form, mit landschaftlichen Gruppierungen; vgl. hiezu F. Schultz „Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte", S. 62 ff.; auch J. Petersen „Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik", S. 9 ff.

zweifelhaft, ob durch die Emanzipierung „von der Herrschaft der weiblichen Oberstimmen", die neuerdings sogar in größeren oratorienhaften Werken versucht wird, ein Gewinn für die Kunst entsteht;[174]) nichtsdestoweniger ist es verdienstlich, der wachsenden Zahl von Männerchorvereinen brauchbare Werke zu liefern.

1. F. Lachner, op. 64, 65, 66, drei Hefte Lieder für Männerchor. Lachner hat den Vorteil eines bekannten Namens; „seinen Melodien fehlt der Zauberduft der Poesie ... im Launigen spricht er mehr an als im Empfindungsleben". Einige „Reminiszenzen aus Beethoven" fallen „bei so geringem Inhalt" sehr auf. Alles in Allem: „ein Gelegenheitswerk, ein Produkt der Geschicklichkeit".

2. Jul. André, op. 13. Es enthält sechs Lieder für Männerchor, die sich bemühen, volkstümlich zu sein, dabei aber nur „gewöhnlich" sind.

3. M. Kunz, op. 4. Die drei Lieder für Männerchor erheben sich nicht übers Gewöhnliche, „ja, sein 3. Gesang läßt uns einigen Zweifel gegen sein Talent überhaupt fassen".

4. Flodoard Geyer, op. 7, drei Männerchöre: „Nach dem, was vorliegt, müssen wir uns zu seinen Gegnern zählen. Es sind wunderliche Kompositionen. So Mißlungenes sahen wir selten ... Der Mangel alles natürlichen Gefühls läßt uns Hrn. Geyer als eine ziemlich unmusikalische Natur erscheinen".

5. J. Schladebach, op. 7 und op. 9, siebzehn einfach gehaltene und ansprechende Gesänge für vier Männerstimmen und für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Diesen Chören fehlt es zwar auch nicht an herkömmlichen Wendungen, sie sind aber doch besser als diejenigen Geyers. Ob sich Schladebach weiterentwickeln, „einst mehr als Dilettantisches geben wird", kann man aus solch kleinen Werken nicht vorhersagen.

6. Kempt, op. 2. Auch diese drei vierstimmigen Männerchöre zeichnen sich durch natürliche Einfachheit aus: „Freilich können ... in der Kunst Natürlichkeit und Gewöhnlichkeit leicht ineinander übergehen".

7. H. Petschke, op. 10. Dessen „wirksamen" sechs Gesängen für Männerchor ist „nichts Schlechtes nachzusagen". Der Komponist ist Dilettant.

8. Kronprinz von Hannover. Die vorliegenden drei Lieder für vier Männerstimmen „zu kritisieren, kann unsere Absicht nicht sein ... Jedenfalls ist es erfreulich, einen so Hochgestellten der Musik sich zuwenden zu sehen". Die Lieder verraten viel Fleiß und sind schwierig in der Ausführung.

„Die Unverständigen, Unwissenden aber, welche die Instrumentalmusik immer nur als müßige Musik schmähen, mögen sich erinnern, daß ein Held wie Friedrich der Zweite ihr begeisterter Freund und Ausüber war, mögen dann verstummen und ihr eigenes Nichts fühlen".

9. H. Truhn, op. 36 ein Heft komischer Lieder für vier Männerstimmen und op. 44, Gesang der Nixen (Eichendorff) für vier weibliche Stimmen und begleitenden Solosopran, 2 Soprane und Alt. Der Komponist ist bekannt. Seine Lieder sind wirksam und weit entfernt „vom Gewöhnlichen". Hervortretende „Quintenparallelen" sollen „vielleicht nur seinen Trotz gegen Philiströses dartun".

---

[174]) Hirschbach denkt wohl an einzelne Nummern in neueren Werken, z. B. an den Kriegerchor im Oratorium „Der Fall Babylons" von Spohr; R. Wagners „Liebesmahl der Apostel" erschien erst 1843.

10. L. Huth, op. 27. Dieses „komische Terzett für Sopran Tenor und Baß mit Begleitung des Pianoforte „Die beiden Angeführten" zeigt Geschick und Fähigkeit... und mag geselligen Kreisen empfohlen sein".

Schon dieser kleine Ausschnitt aus der zeitgenössischen Produktion führt uns mitten in das Kampfgewühl der N.Z.f.M.; wir erkennen die Unsumme an Arbeit, die jahrelang geleistet werden mußte, um nur das Mittelmäßige vom ganz Schlechten zu sondern. Was ist das Ergebnis dieses Beitrages?[175]) Lachner und Truhn werden nach Maßgabe ihres Talents gelten gelassen, von den übrigen acht Komponisten sind nur vier nicht ganz „gewöhnlich". Launig rechnet sich Hirschbach selbst zu den „Gegnern" des einen, gesteht dem anderen Autor wenigstens das Wörtchen „wirksam" zu und macht seinem Unwillen Luft, indem er aus der Enge der Männerchormusik energisch auf die Instrumentalmusik hinweist.

Hirschbachs deutliche Ablehnung ist ein Ausnahmefall in der N.Z.f.M., die um diese Zeit schon viel von ihrer ursprünglichen Haltung eingebüßt hatte. Schumann kümmerte sich überhaupt nicht um die Kritik der Männerchorwerke,[176]) und Jul. Becker, der hiefür zuständige Referent, war eifrig bemüht, auch in den gehaltlosesten Kompositionen noch ein Körnchen Salz zu entdecken.[177]) Wie auf dem Gebiete des Liedes, auf welchem Schumann einst 50 Hefte durchsuchte, um schließlich drei auszuwählen, die für den Titel „Drei gute Liederhefte" passend schienen,[178]) so stand es auch mit der Männerchorlyrik; beide Gebiete aber wurden in der N.Z.f.M. vernachlässigt.[179])

Wenn wir in der Gegenwart, in der viele Chorvereine eine nur anscheinend durch äußere Umstände hervorgerufene Krise durchmachen, den Blick auf die Entstehungszeit vieler Liedertafeln,[180]) somit auch auf die dazu gehörenden Werke zurücklenken, so schei-

---

[175]) Das Motto nimmt es humoristisch vorweg:
„Was du gestern frisch gesungen,
Ist doch heute schon verklungen,
Und beim letzten Klange schreit
Alle Welt nach Neuigkeit. Eichendorff."

[176]) In seinen Ges. Schriften ist kein einziger Beitrag dazu enthalten.

[177]) z. B. 1842, 16. Bd. 78, oder im 17. Bd. 59 (ohne Unterschrift) usw.

[178]) Kreisig I 494.

[179]) Ausgenommen sei ein scharf zupackender Aufsatz E. Krügers, der auf die künstlerischen Schäden des „Männergebrummes" hinweist (1839, 11. Bd. 138 ff.).

[180]) Womit natürlich nicht die Gründung K. F. Zelters, sondern die praktische Verwirklichung der Idee der Liedertafeln in den 40er Jahren gemeint ist.

nen sich Hirschbachs Zweifel an dem Kunstwert der ganzen Gattung bewahrheitet zu haben: „Gesanglich" und „Dankbar" ist auch heute noch das einzige Epitheton dieser reinen „Gebrauchsmusik", und mit Hirschbach dürfen wir fragen: Gibt es in der Harmonielehre-gesättigten (a cappella) Männerchormusik auch nur *ein* geniales Werk?

Hektor Berlioz.

18. Bd. Nr. 14, S. 55, 16. Februar 1843

Anmerkung: Dieser Beitrag ist eine Rezension über das von Berlioz im Saale des Gewandhauses veranstaltete Konzert vom 4. Februar 1843.

Über den Rahmen einer alltäglichen Besprechung hinaus wird versucht, die Persönlichkeit Berlioz' und seine Musik aus dem Rassenunterschied zu erklären. Die vielen törichten Urteile über ihn sind unbegreiflich, da „seine Schöpfungen auch für den Laien weit faßlicher sind, als wir erwartet hätten". Die Lear-Ouvertüre ist ein „deutliches Gemälde", die Handlung und die Personen sind „klar dargestellt"; die Vehmrichter Ouvertüre ist bekannt, die fantastische Sinfonie „aufregend" und „spannend". Sie ist ein „Jugendwerk, ein Werk der Leidenschaft eines französischen Herzens"; nur der letzte Satz ist eine „Albernheit", die Inhaltsangabe „widerwärtig" und für den Kenner unnötig.

Der französische Charakter äußert sich in den Werken durch objektivierende Schilderungen, durch Mangel an Innerlichkeit und Tiefe, durch typisch französische Melodien („darum zuweilen ans Triviale streifend") und durch „ungehörige Begleitungsweisen". „Aber dennoch, wie viele Genieblitze überall"! Die Gegner müßten wenigstens sein „ausgezeichnetes Instrumentationstalent" anerkennen.

Berlioz wird „Wenige finden, die neben dem Verwilderten, auch das wahrhaft Ergreifende, Originale seiner Schöpfungen anerkennen werden". Die N.Z.f.M. möge dazu beitragen, ein gerechtes Urteil über ihn zu verbreiten, „als Widerhalt gegen die, allem Neuen und Schwierigen abholde, zum Verwerfen gleich bereite Gemächlichkeitssucht der Welt".

Diesem maßvoll anerkennenden Bericht, der sich in Hirschbachs oft geübter Weise nur in allgemeineren Ausführungen ergeht, dürfen wir freilich Schumanns große Rezension über die Fantastische Sinfonie nicht entgegenhalten, wenn auch starke Berührungspunkte vorhanden sind. Ein Vergleich ist nur statthaft mit den Rezensionen anderer Konzerte Berlioz' aus demselben Jahr, von denen die Besprechung des zweiten Leipziger Konzertes (23. Februar) gewissermaßen eine Ergänzung zu den Hirschbachschen Ausführungen darstellt.[181]) Diese von H. Schmitt verfaßte Besprechung verhält sich völlig ablehnend und auch ein Bericht über das Berliner Konzert kann keinen positiven Stand-

[181]) 1843, 18. Bd. 117; eine Fußnote verweist auf die Rezension Hirschbachs.

punkt zur Muse Berlioz' gewinnen.[182]) Daß sich die Aufnahme solcher Rezensionen nur aus der Meinungsänderung Schumanns erklären läßt, unterliegt keinem Zweifel; dazu kommt aber noch die immer stärker werdende Abneigung Schumanns gegen die Zeitschrift und gegen die Musikschriftstellerei, denn auch die Verteidigung gegenüber Griepenkerls Vorwurf, die N.Z.f.M. und ihr Redakteur verhielten sich gegen Berlioz indifferent und ablehnend,[183]) erscheint nicht stichhaltig genug:[184]) „Eine Zeitschrift darf gar wohl auch verschiedene Ansichten bringen". Der Hinweis auf die acht Jahre früher veröffentlichte Besprechung der Fantastischen Sinfonie kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Zeitschrift mit Ausnahme der Hirschbachschen Rezension nur noch ablehnende Kritiken brachte, daß die Verschiedenartigkeit der Ansichten also gar nicht mehr vorhanden war, und daß die Zeitschrift trotz der sonst sorgfältig gepflegten auswärtigen Korrespondenz keine Nachricht über die Konzerte, die Berlioz auf seiner Deutschlandreise in verschiedenen anderen Städten wie z. B. Dresden, Hamburg, Braunschweig usw. gab, brachte.

Wie bei Beethovens Neunter Sinfonie, so sehen wir auch bei Berlioz den edlen Wettstreit Hirschbachs mit Griepenkerl, und wieder ist es Griepenkerl, der durch seine rückhaltlose Begeisterung den gemäßigten Ausführungen Hirschbachs den Rang abläuft.

Zur Geschichte des Quartetts.

18. Bd. Nr. 23, S. 89, 20. März 1843

„Die Geschichte des Streichquartetts beginnt mit dem Jahre 1750,[185]) wo Haydn sein erstes schrieb". Er erfand „Form und Gehalt" des Quartettes; in seinen „frühen, späteren und letzten" Quartetten zeigt sich ein „unermüdliches Fortstreben". Trotz seiner vielen Werke ist er immer originell; so hat z. B. das d moll (Quinten) Quartett eine freiere Form als irgend ein Mozartsches.

Mozarts späte Quartette fallen gegen die sechs frühen ab, sie sind manieriert, oberflächlich und formal einförmig. Sein bestes ist das in C Dur (das sechste). Beide Meister fanden viele Nachahmer, die jedoch schnell in Vergessenheit gerieten, wie z. B. Pleyel, der „im Adagio mit Vorliebe Dämpfer anwandte", Boccherini und andere.

Beethovens erstes Quartett leitet eine neue Epoche ein: „Alles wächst zugleich in der Ausdehnung". Im siebten Quartett „wirft er die bisherige Form" des ersten Satzes um und stellt damit ein neues Prinzip auf: er verzichtet auf die Wiederholung des ersten Teils; die Ver-

182) 1843, 18. Bd. 125 ff.; mit Dr. S. E. unterzeichnet. Vgl. hiezu die ausführlichen Anmerkungen bei Kreisig II 373 und 469.

183) In seiner Schrift „Ritter Berlioz in Braunschweig".

184) Kreisig II 297.

185) Nach Pohl um 1755.

arbeitung der Themen beschränkt sich nicht mehr auf den Durchführungsteil, sondern erstreckt sich auf den ganzen Satz. Dadurch wird der „fortstrebende Charakter" des Satzes gewahrt. Diese Form benützt er im f moll Quartett (op. 95) und in der Neunten Sinfonie wieder. In den späteren Quartetten, in denen er, wie z. B. im e moll Quartett (op. 59 Nr. 2), besonders das Adagio ausbaut, paßt er die Form dem Inhalt an; die kunstvolle Arbeit stellt ihn neben Bach. In den letzten Quartetten fällt besonders der „innerlichere, geistig einigere Zusammenhang der einzelnen Sätze auf".

Von Schubert „besitzen wir nur ein par eigentümliche Quartette voll romantischen Zaubers".

Onslow nahm sich Haydn und Mozart zum Muster, gab sich erst vielversprechend, enttäuschte später jedoch sehr.

Spohr „hat vieles in dem Fache geleistet"; seine Quartette haben aber kein besonderes Aufsehen erregt, auch geschichtlich keine Bedeutung, „soviel Originales und Gefühltes sie enthalten".

Unter Mendelssohns fünf Quartetten befinden sich zwei Jugendarbeiten voll Geist und Schwung. Seine Adagios sind nicht bedeutend, seine Scherzi sind „feenhaft", wie überhaupt seine Kompositionen „modern, zart und romantisch zugleich sind".

„Flüchtig berührt" seien noch drei vor Kurzem erschienene Quartette eines „jüngeren Komponisten": „Sie sind so besonders, daß ich sie mit nichts vergleichen kann; reich an Verwebung, erscheinen sie an einigen Stellen ordentlich als lebende Bilder von entschieden romantischer Färbung. Ihre Richtung liegt in der Mitte zwischen Beethoven, Schubert und Mendelssohn ... Man studiere eine neue Zeit daran".

In die ferne Zukunft weist nur die Richtung, die in „unserem ersten Aufsatze" schon angedeutet wurde.

Immer wieder beschäftigt sich der Schriftsteller mit dem Lieblingsgebiet des Komponisten: wie Schumann jahrelang das weite Gebiet der Klaviermusik durchdringt, so versucht Hirschbach durch oft wiederholte Untersuchungen seine Erkenntnis auf dem Gebiete der Quartettmusik zu erweitern und zu festigen. Diese Spezialisierung erhält eine unbeabsichtigte historische Bedeutung, da das Gebiet der Kammermusik von der Forschung wie auch von den Tagesschriftstellern bisher sehr vernachlässigt wurde.

Neben der prinzipiellen Bedeutung des Themas dieses Beitrages erfordern aber auch die Ausführungen einige Beachtung. Im Vergleich mit den 22 Vorlesungen über Musikgeschichte, die Fr. Brendel im gleichen Jahr in Dresden veranstaltete, erscheint die Darstellung der Entwicklung des Streichquartetts von Haydn bis Schumann — dies ist der ungenannte „jüngere Komponist"[186]) — besonders einheitlich und anschaulich. Den Beginn der Streichquartettmusik mit Haydn festzusetzen, entsprach nicht nur der

---

[186]) Einen Monat zuvor (18. Bd. 68) erschien die Anzeige über die Veröffentlichung der drei Quartette bei Breitkopf & Härtel. Der Aufsatz scheint also unmittelbar nach seiner Entstehung gedruckt worden zu sein.

geläufigen Anschauung, sondern wird in gewissem Sinn auch noch von Sandberger bestätigt, welcher von Haydns Quartetten vom Jahre 1781 sagt: „Das moderne Streichquartett ist erfunden".[187]) Sandberger folgt auch der von Hirschbach aufgestellten Periodisierung der Quartette Haydns; das Urteil über Mozart bestätigt Helm, welcher auch Haydn den Vorrang vor Mozart auf diesem Gebiete einräumt.[188])

Wichtig ist ferner die Bemerkung, daß Beethoven schon in seinem ersten Quartett neue Wege gehe, denn sie läßt erkennen, wie eingehend sich Hirschbach mit Beethovens Werken befaßt hat und in welch erstaunliche Tiefe sein Blick gedrungen ist. Im Überblick über die anderen Quartette Beethovens folgt er seiner schon im Aufsatz „Über Beethoven als Kontrapunktist" gegebenen Darstellung.

Die Charakterisierung der jüngeren Quartettkomponisten krönt diesen wertvollen Aufsatz. Neuere Autoren, wie z. B. Mersmann in seiner nur in großen Umrissen gezeichneten Entwicklung der Streichquartettmusik im 19. Jahrhundert,[189]) aber auch Glenewinkel, der sich in einer Spezialstudie mit Spohrs Kammermusik auseinandersetzt, bestätigen die Ansichten Hirschbachs; letzterer gelangt auf Umwegen zum Urteil Hirschbachs, das er erst „scharf und ungerecht" nennt.[190])

Mit einer Huldigung für Schumann, den Bahnbrecher einer neuen Zeit, schließt dieser wichtige, zu den besten Leistungen Hirschbachs gehörende Aufsatz.

Vermischte Aufsätze.

1. Über Operntexte.

18. Bd. Nr. 25, S. 99, 27. März 1843

Der Mangel an guten Texten bildet „eins der Haupthindernisse für das Fortkommen der deutschen Oper". Wie nach Goethe noch kein gelungenes Drama geschrieben wurde, so scheint auch den Textdichtern der Stoff ausgegangen zu sein.

Anfangs wurden die Sujets der alten Geschichte (!) entnommen. Glucks „Iphigenie in Tauris" ist der Höhepunkt; mit der „Armide" und

---

[187]) „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts", Ges. Aufs. zur MG. 262.

[186]) a.a.O. 5.

[189]) a.a.O. III, 57 ff.; es fällt auf, daß Mersmann Onslow überhaupt nicht erwähnt.

[190]) a.a.O. 142; daselbst auch ein Zitat aus Hirschbachs Aufsatz. Bei der Erörterung der Gründe für das schnelle Vergessen der Werke Spohrs sagt Glenewinkel schließlich: „Auf die Folgeentwicklung des Quartetts hat Spohr einen unmittelbaren Einfluß wohl kaum gehabt".

der „Alkeste" rundet sich eine Trilogie (!) ab, wie sie in dieser edlen und genialen Weise kein anderer Opernkomponist geschaffen hat". Während Gluck mit Vorliebe französische Texte komponierte, benutzte Mozart mit Ausnahme der Zauberflöte italienische Libretti. Mozart „brachte die Intriguenoper auf" (Don Giovanni, Figaros Hochzeit) (!): „Seit ihm teilten sich die große Oper und die Oper mit Dialog in die Herrschaft". Man berührt die letzten Fragen der Oper als Kunstform, wenn man den Gesang nur da, wo er szenisch begründet ist, zulassen möchte. „Wir persönlich ziehen die Oper ohne Dialog entschieden der mit Rede vor. Die Abwechslung von Rede und Gesang hat etwas peinliches... während die große Oper uns gleich von vornherein auf den gehörigen fantastischen Standpunkt versetzen kann".

Es liegt am Textdichter, prosaische Szenen zu vermeiden; so findet man in Glucks genannten drei Opern nicht *eine* Stelle, „die der musikalischen Behandlung widerstrebte. Mozart war darin viel leichtfertiger". Der Text zu „Fidelio" wirkt, obwohl er nur mittelmäßig ausgearbeitet, durch seine Einfachheit. Gute Texte hat Cherubini im „Wasserträger" und in der „Vestalin"; die „Lodoiska" ist dagegen eine „warnende Lehre" gewesen. Die Webersche Zeit hat „keinen vorzüglichen Text hervorgebracht"; verfehlt ist namentlich der Text zur „Euryanthe". Marschners Talent ist nicht groß genug, um den einförmigen, aber doch guten Text zu „Hans Heiling" zu größerer Wirkung zu bringen.

In den jetzigen französischen Texten wird nur der „Effekthascherei" Vorschub geleistet. Dadurch ist der Maschinenmeister „ein beinah ebenso wichtiger Mann wie Komponist und Dichter geworden". Die „Texte der Italiener sind jämmerliche Machwerke".

„Der Inhalt der heutigen Oper ist überhaupt sehr mannigfaltig. Fürsten, Räuber, Jüdinnen, alle Glaubensparteien treiben sich auf der Bühne herum".[191]) Dabei kommt das Publikum infolge der „inneren geistigen Leere der „neuen Modeprodukte" zu kurz.

Ein einfacher, inniger und sinniger Text ist auch heute noch von guter Wirkung: „Der Inhalt mag ins Übersinnliche hinüberspielen, aber dieses diene bloß zur Folie, und lasse den rein menschlichen Gefühlen hinlänglichen Raum... Aus dem Text selbst schon muß uns die Musik anklingen".

Durch die umfangreiche schriftstellerische Tätigkeit Hirschbachs im Jahre 1843 werden Wiederholungen fast unvermeidlich: so finden wir hier eine konzentrierte Fassung der schon im fünften Aufsatz (Gedanken über die deutsche Oper) niedergelegten Ansichten. Trotz seiner zahlreichen musikgeschichtlichen Irrtümer und subjektiven Wertungen ist es ein Verdienst, die besondere Stellung Glucks in textlicher Hinsicht objektiv gewürdigt zu haben. Dadurch weicht Hirschbach wesentlich von der herrschenden Auffassung ab, die nicht in Gluck, sondern in Mozart den Vollender der Oper sah. „Er [Mozart] ist der außerordentlichste, der größte aller Opernschreiber, selbst Gluck nicht ausgenommen",

---

[191]) Vgl. hiezu G. W. Fink: „Gift, Dolch, Pestilenz und teuere Zeit müssen uns zur künstlichen Unterhaltung dienen" (Wesen und Geschichte der Oper, 329).

schreibt 1838 G. W. Fink, der auch sonst Glucks Bedeutung in keiner Weise gerecht wird.[192]) Bei der ausgesprochenen Hervorhebung des deutschen Charakters in der Musik, die durch alle Aufsätze geht, sieht sich Hirschbach genötigt, einer genaueren Fixierung der Stellung Mozarts auszuweichen; so erwähnt er nur die Zauberflöte, vergißt die übrigen deutschen Texte und stellt für die anderen Opern Mozarts den Begriff „Intrigenoper" auf, die bekanntlich viel älter ist. Merkwürdig ist die Ablehnung der „romantischen" Texte, namentlich der Opern Webers: das unwahre Bühnengeschehen in der „Euryanthe" erscheint ihm so verwerflich wie der singspielhafte Charakter des „Freischütz", den er überhaupt nicht erwähnt.[193]) Mit einer sicheren Zukunftsdeutung, der die Bevorzugung der „durchkomponierten Oper" glaubhaft zugrunde liegt, schließt dieser Beitrag.

Ein Vergleich mit anderen Aufsätzen, die sich mit der Stagnation der Oper beschäftigen, — es ist dies ein in den Musikzeitschriften bis in die neueste Zeit stets wiederkehrendes Thema — zeigt die gedankliche Selbständigkeit Hirschbachs. Weder der ungenannte Verfasser des Aufsatzes „Über Franz Lachners Operntext-Angelegenheit"[194]) noch C. Gollmicks Beitrag „Glossen über Operntexte"[195]) erreichen einen höheren Standpunkt.

Im erstgenannten Aufsatz werden die italienischen Texte Mozarts damit begründet, daß dieser keine guten deutschen erhalten konnte. Andere Komponisten wie Spohr, Marschner, Lindpaintner und Reissiger hätten ihre Kräfte an schlechten deutschen Texten umsonst vergeudet;

[192]) a.a.O. 291.

[193]) Über die Persönlichkeit Webers und seine Bedeutung äußert sich auch Fink sehr vorsichtig. In den beiden Kapiteln: „Meinungen und Andeutungen über Operntexte" und „Ideal eines Opernkomponisten" wird Webers Name nicht genannt; später bringt er geradezu eine Apotheose Rossinis, des „Notennapoleons" (S. 325). Konform mit Hirschbach geht Fink in der Verurteilung des Textes der „Euryanthe" (S. 298). Während jedoch das Urteil der Zeit in vielem ändernd eingriff, hält es sich in Bezug auf die „Euryanthe" auf gleicher Höhe, sodaß wir noch 1919 in Kretzschmars „Geschichte der Oper" lesen können: „Die Albernheit der Dichtung hat Weber gehemmt und zu einer Überspannung des Ausdrucks getrieben, die am stärksten bei den Aufgaben hervortritt, wo Naivität am Platze ist" (S. 259). In einer Zeit wie in der gegenwärtigen, in der mit viel schlechteren Texten behaftete, längst verschollene Opern Verdis „ausgegraben" werden, muß dieses Urteil revidiert werden: die Fabel von der Wertlosigkeit der Dichtung der „Euryanthe" ist ein Geschichtsirrtum, der sich leider durch ein Jahrhundert erhalten hat.

[194]) 1842, 16. Bd. 145.

[195]) 1842, 16. Bd. 161; der Aufsatz erregte Widerspruch (L.A.M.Z. 1843, 45. Jg. 33 ff., anonym), was Gollmick zu einer Entgegnung veranlaßte (L.A.M.Z. 1843, 45. Jg. 155).

auch Mendelssohn ließe sich dadurch abschrecken, eine Oper zu komponieren.

Gollmick weist auf die Schrift Finks „Wesen und Geschichte der Oper", und schreibt die Lebensfähigkeit einer Oper nur der Komposition zu: „Ein Opernbuch ist an sich nie gut oder schlecht. Es wird beides erst unter den Händen des Komponisten". Die Texte zu „Don Giovanni" und „Figaro" nennt er „unsittliche Handlungen" und behauptet von allen Texten früherer Opern, daß sie in der Gegenwart unmögliche Sujets wären.

Hirschbachs hohe Forderungen treten im Rahmen der beiden Aufsätze, auch gegenüber der Schrift G. W. Finks, besonders hervor. Als gemeinsame Entstehungsursache aller drei Beiträge, von denen Hirschbachs Betrachtung den letzten Ausläufer bildet, dürfen wir die bekannte Librettobeschaffung der Münchner Intendanz für Fr. Lachners Oper „Katharina Cornaro" ansehen.[196])

Vermischte Aufsätze.

2. Der Deutsche und der Franzose

18. Bd. Nr. 26, S. 103, 30. März 1843

Gegenüber den Niederländern, Italienern und Deutschen, die nacheinander als Träger der Musikkultur zu bezeichnen sind, nehmen die Franzosen nur einen bescheidenen Platz ein. Lully war Italiener, Rameau, beide Bertons, Monsigny, Grétry, Catel, d'Alayrac und Lesueur sind Meister zweiten Ranges. Glucks Schüler Méhul ist „uns ... der liebste französische Komponist". Boieldieu ist „echt französisch", augenblicklich ist der „galante" Auber sehr beliebt. Berlioz ist eine Ausnahmeerscheinung als Instrumentalkomponist, da alle übrigen fast nur Opernkomponisten sind. „Die Halevysche und Meyerbeersche Musik, beide ein Produkt falscher Romantik, sind dem Franzosen eigentlich bloß aufgedrungen". Die übrigen Musiker in Paris sind Ausländer. Die Franzosen sind empfänglicher, leichter zu begeistern für das Neue; darum pilgern die Deutschen nach Paris.

„Der Franzose hat Scharfsinn, schnellen Blick und Geschicklichkeit in Effekten", aber „das Höchste ist ihm eigentlich in jeder Kunst unerreichbar". Die „von Grund aus ... unmusikalische" französische Nation strebt nur nach Interessantem und Pikantem in der Musik. „Der Italiener singt gern, der Franzose spricht gern, nur deutscher Tiefsinnigkeit und Schöpferkraft hat sich das ganze Gebiet der Tonkunst erschlossen und jede Form dienstbar gemacht".

Genaue Zeichnung von Unterschieden, scharfe Charakteristiken, denen sich wie von selbst Gruppierungen zugesellen, gehören zu Hirschbachs schriftstellerischer Technik. Doch finden wir mitunter auch Beiträge, in denen, wie in vorliegendem Beispiel, die Grenzen nicht so scharf gezogen werden, die einen mit Musik zusam-

---

[196]) A. Würz berührt diese Angelegenheit in seiner Schrift „Franz Lachner als Opern-Komponist" (Diss.) zu flüchtig (S. 66), wobei er es auch unterläßt, die N.Z.f.M. anzuführen.

menhängenden Gedanken frei ausspinnen, ohne indes den Anspruch einer Spezialstudie zu erheben. Eine schöne Apotheose auf die Vormachtstellung der deutschen Musik, deutscher Geistigkeit und deutscher Tiefe; aber auch nicht mehr. Frankreich bildet eine willkommene Folie für diese Gelegenheitsarbeit, in der die mächtige Erregung über die Deutschlandreise Berlioz' nachwirkt.

Gedenkblatt zum 26. März.

18. Bd. Nr. 27 S. 107, 3. April 1843

Die mit warmer Empfindung geschriebene Huldigung Beethovens bedarf keiner Inhaltsangabe. Die Verehrung des Menschen und Künstlers gipfelt in den Worten: „O, angebeteter Schatten! ich wünschte, ich besäße die Kraft jenes großen Dichters [Jean Paul], um dich zu feiern; so ist mein Wort nur schwach, nur entschuldbar durch meine unaussprechliche Liebe und Verehrung für dich!"

Vermischte Aufsätze.

3. Komponist und Virtuose

18. Bd. Nr. 30, S. 119, 13. April 1843

„Die Virtuosität der Neuzeit ist ganz verschieden von der älteren". Früher verschmolz Virtuose und Komponist in einer Person: die Reisen Mozarts und Beethovens unterscheiden sich somit wesentlich von denen der meisten neueren Klavier- oder Violinspieler. Der Komponist lebt mehr oder weniger im Widerstreit mit seiner Umwelt, der „Gesellschaft", während sich der moderne Virtuose assimiliert und den Komponisten in den Hintergrund gedrängt hat; das Vorwärtskommen des letzteren wird außerdem dadurch gehindert, daß das Publikum von vornherein auf Unterhaltung ausgeht und sich gerne durch Virtuosität blenden läßt. Paganini als „Ausnahmeerscheinung" bezeichnet den Wendepunkt zur modernen Art des Virtuosentums, das der wirklichen, tieferen Kunst meist ganz ferne steht. Die Reisen der neueren Virtuosen sollte „man nicht Kunst-, sondern geradezu schlechtweg Geldreisen nennen".

Das Problem des reisenden Virtuosen als selbständigen Kunstfaktors wird in der N.Z.f.M. oft behandelt, ist es doch die Zeit, die viele glänzende Namen am Kunsthimmel verzeichnete, von denen namentlich Paganini und Liszt überall, wo sie hinkamen, Unruhe verbreiteten. Aber weder Zuccalmaglio,[197]) noch Krüger,[198]) noch Hirschbach vermochten in ihren Beiträgen zur Klärung dieser Frage wesentliches beizutragen; am weitesten dringt

[197]) 1839, 11. Bd. 193.
[198]) 1840, 13. Bd. 65 und 1841, 14. Bd. 159 ff.

Hirschbach ein, wiewohl auch er sich mit dem negativen Ergebnis, der Hintansetzung der Komponisten, begnügen muß. —

Der Gegensatz zwischen Sensation und Kunst, zwischen bloßer Unterhaltung und seelischer Erhebung ist der Gegensatz zwischen Luxus und Bedürfnis. Jede Zeit trägt das Verlangen nach beidem in sich; zu messen und abzuwägen ist aber nur Angebot und Nachfrage: des Künstlers, der nur Sensation bietet und des Publikums, das nur Sensation will!

Die Beethovensche große Messe.

18. Bd. Nr. 31, S. 123, 17. April 1843

Die Ursachen für die seltene Aufführung dieses neben der Neunten Sinfonie bedeutendsten Werkes Beethovens liegen in der Schwierigkeit der Aufführung und in dem „Genre selbst". Vergleichen kann man es nur mit Bachs H moll Messe; ein Unterschied besteht namentlich durch den „Charakter der Jahrhunderte ihrer Entstehung". Dann aber ist Bach „ein durch und durch kirchlicher Meister", während Beethoven „den Sohn der neuen Zeit nicht verleugnet"; so ist seine Messe „wohl eine Anbetung, aber eine Anbetung des Gottes der Natur, nicht allein des Gottes der Christenheit".

Es ist „bisher gar nichts" darüber geschrieben worden; auch im folgenden soll keine vollständige Beschreibung gegeben werden: „Ein musikalisches Kunstwerk ist ja da, gehört, nicht beschrieben zu werden"; auch ist es nicht möglich, die Schönheiten dieses „von uns nur teilweise gehörten" Werkes vollständig wiederzugeben.

Die Nähe der Neunten Sinfonie ist unverkennbar: „Erfindung und Farbengebung sind sich in beiden Werken ganz ähnlich".

1. Kyrie. Das Kyrie eleison wirkt „durch Einfachheit und schöne Melodie". Verwebter und in dunklerer Färbung tritt das Christe eleison auf: zwei Themen in freier imitatorischer Behandlung. Das abschließende Kyrie „ist wieder ganz freier Satz".

„Viel strenger verfährt Bach": Fuge, Duett mit Violine und Continuo, Fuge, wobei der selbständige Gang des sechsstimmigen Orchesters auffällt.

2. Gloria. „Es ertönt wie eine Prachtfeier des großen Weltenschöpfers". Dem jubelnden „Gloria" („in der unisonen Begleitungsfigur liegt das Gegenthema zum Trio der Neunten Sinfonie verborgen") folgt das leise „pax hominibus"; im „Laudamus te" trennen sich die Stimmen „in lebhaften Ausrufungen". Dem imitierenden Soloquartett im „Gratias" schließt sich das „Qui tollis", dann das bittende, zerknirschte „Miserere" an. „Bald feiernd, bald anbetend", folgt das „Quoniam". Bei aller Beschränkung darf hier, „wo nur ein Inhaltsverzeichnis gleichsam gegeben werden soll", die Schlußfuge „mit der Vergrößerung einmal in der Oberstimme, und zuletzt mit der Verkehrung", in ihrer großartigen „Einfachheit" nicht unerwähnt bleiben.

Bach führt sein Gloria noch weiter aus (folgt die Anführung der einzelnen Stücke). „Bach mit seiner innerlichen, religiösen Erfülltheit, ist offenbar mehr Ausleger, Beethoven nur Maler des Textes".

3. Credo. Dieses bot Beethoven „Stoff zum mannigfaltigsten, dramatischen Ausdrucke", namentlich vom „Et incarnatus" bis zum „Ascen-

dit in coelum", wo er „seine Kraft in schildernder Instrumentation und Erfindung geltend macht".

„Die erschütterndere Behandlung des „Crucifixus" von Bach, der, entblößt von den Mitteln der Neuzeit, seine Wirkung in die Erfindung des Themas legen mußte, ist bekannt".

4. Sanctus und Benedictus. Das „Sanctus" ist „vielleicht das schönste Stück der... Messe". Vom charakteristisch instrumentierten ersten Teil heben sich das „Pleni sunt coeli" und das „Hosanna" „prachtvoll ab". „Nun folgt, dem katholischen Ritus gemäß, ein kurzes Präludium", durch welches das „Benedictus" eingeleitet wird. Es ist dies „ein wunderbar instrumentiertes Stück, wie es eben nur Beethoven gemacht haben mag". Durch seine Instrumentierung erhält es „eine romantische, geheimnisvolle Färbung, die dem Charakter des Katholizismus am meisten entspricht".

5. Agnus Dei. Darin zeigt sich „neben Großartigem auch vielleicht minder Ansprechendes, vorzüglich in der weitläufigen Ausführung des „Dona nobis pacem" . . . Seinen Reichtum in allem Künstlerischen beweist er freilich und eben recht hier, und des theatralisch Ergreifenden findet man auch darin genug".

Mit der Aufforderung, dieses Werk oft und vollständig aufzuführen, schließt der Aufsatz: „Man gehe also mutig ans Werk, damit unsere Nachkommen nicht mit Fingern auf uns weisen".

Auch dieser kühne Versuch, eines der schwierigsten Werke der gesamten Musikliteratur zu erläutern, zeigt Hirschbachs schriftstellerische Fähigkeiten im hellsten Lichte. Einem Durchschnittskritiker, dessen geistiges Rüstzeug aus einer überkommenen, meist veralteten Theorie, geringer aesthetischer Bildung, die sich nur auf Erfahrungen des jeweiligen öffentlichen Musikbetriebes stützen kann und einer Empirie besteht, die bestenfalls die Höhe einer Spekulation betreffs des Augenblickszustandes der Kunst erreicht, wäre es schon aus technischen Gründen nicht möglich gewesen, in dieses nur selten aufgeführte Werk einzudringen.

Diese Besonderheit des schriftstellernden Hirschbach, die ihn wie nur wenige der Mitarbeiter neben Schumann stellt, kam auch kurz darauf in der N.Z.f.M. versteckt zur Diskussion. In einem Aufsatz „Der Salon"[199]) berührt nämlich Zuccalmaglio die Schwierigkeiten der Kritik in der Erkennung eines Meisterwerks, wie auch die Leichtigkeit der Nachahmung eines solchen Werkes, wobei sich die besten Meister in die Irre führen lassen: „Nur die Nachbeter unseres Hirschbach erhielten da gewissermaßen Recht, die nur das letzte unverständliche Beethovensche [Werk] anerkennen, was nicht so leicht ein anderer Meister ihm nachschreiben wird". Schumann fügte die Fußnote hinzu: „Gewiß nicht, wenn er die Partituren nicht kennt".

Wir erkennen, daß Hirschbach dank seiner musikalischen Bildung wie nur wenige befähigt war, solche Themen schriftstelle-

[199]) 1843, 18. Bd. 163.

risch zu behandeln; darüber hinaus berührt er in diesem Aufsatze den vielleicht schwierigsten Vergleich, den die gesamte Musikliteratur aufzuweisen hat: die Gegenüberstellung der Beethovenschen Messe mit der H moll Messe Bachs. Daß er dies in einer Zeit tat, in der beide Werke noch ziemlich unbekannt, unverstanden, jedenfalls aber umstritten waren, hebt ihn aufs Neue hervor aus dem Umkreis der Männer, die zwar alle bemüht waren, im Bunde mit Schumann eine neue Zeit vorzubereiten, deren Gesichtskreis jedoch entweder einseitig oder überhaupt nicht weit genug gewesen ist, um alltägliche Kunstangelegenheiten zurückzulassen und sich größeren Problemen zuzuwenden.

Hirschbachs Aufsatz erschien zwei Jahre vor der ersten monographischen Beschreibung der Missa solemnis von Heimsoeth, auf die in Thayer-Riemanns Biographie oft zurückgegriffen wird. Das Jahr der Enthüllung des Beethoven-Monuments in Bonn (1845) brachte noch zwei kleinere Arbeiten von Adami und von L. A. Frankl, die in der Bibliographie Kastner-Frimmel erwähnt sind, während der obige Aufsatz wiederum fehlt.

Die Auffassung Hirschbachs wird von Thayer-Riemann vollauf bestätigt; auch das „minder Ansprechende" im Agnus findet sich daselbst mit längerer Begründung wieder.[200]) Wie Hirschbach sieht auch A. Schweitzer im Sanctus und im Benedictus den „Höhepunkt des Meßdramas"[201]) bei Beethoven. In der Beurteilung des „Crucifixus" der Bachschen Messe zeigt sich das Urteilsvermögen Hirschbachs von der besten Seite. —

Die durch den Vergleich mit Bachs unsterblichem Werk historisch besonders wichtige Betrachtung der Missa solemnis beschließt die Reihe der Aufsätze Hirschbachs über ein Thema aus Beethovens Schaffenskreise. Kein anderer Mitarbeiter der Zeitschrift, ja überhaupt kein anderer Musikschriftsteller hatte es bis dahin — von den spärlichen Rezensionen bei der Veröffentlichung der Werke abgesehen — gewagt, den unbegreiflich scheinenden Wegen des späten Beethoven nachzuspüren, das Verständnis der Werke durch deren Analyse zu fördern und den letzten Beethoven als notwendige Grundlage für die weitere Entwicklung der Musik zu bezeichnen. Gewiß beeinträchtigt die Hartnäckigkeit, mit der Hirschbach gerade den letzten Punkt zuweilen in den Vordergrund rückt, den inneren Wert seiner Ausführungen. Das positive Verdienst, das in der Beschäftigung mit der „Neunten", den letzten Quartetten und der Missa solemnis, also den schwierigsten Werken Beethovens begründet ist, bleibt aber selbst dann noch ungeschmälert, wenn es nur darin bestünde, daß

[200]) a.a.O. IV 353.
[201]) J. S. Bach, 1908, 693.

Hirschbach mit seinen Arbeiten den ersten Anstoß gegeben hat, Publikum, Kritik und die beginnende wissenschaftliche Forschung auf die Notwendigkeit zu verweisen, für das Verständnis dieser Werke besondere Mittel und Methoden einzusetzen. Hirschbach selbst ist ein einsamer Vorposten der erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebhafter einsetzenden Beethovenforschung: ich glaube hinlänglich gezeigt zu haben, daß auch die Gegenwart noch weit entfernt ist, den letzten Beethoven klar erfaßt und beschreibend erklärt zu haben.

Sein Eintreten für den späten Beethoven sichert Hirschbach einen ehrenvollen Platz in der Musikgeschichte; für seine Beethovenaufsätze erhält er auch den Rang des bedeutendsten Mitarbeiters Schumanns; in der Reihe seiner eigenen Arbeiten sind sie die wertvollsten. Der Weg vom Aufsatz über die „Neunte" bis zur Betrachtung der Missa solemnis zeigt auch am deutlichsten den Weg der inneren Entwicklung Hirschbachs: die kühnen Ansichten einer möglichen Fortsetzung der letzten Werke Beethovens, die den ersten Aufsatz überall durchdringen und schließlich den Gesamteindruck in ungünstiger Weise beeinflussen, haben sich nach fünf Jahren gewandelt. Mehr und mehr tritt die uneingeschränkteste Bewunderung hervor; mit dem Maßhalten in der Verknüpfung mit eigenen Kompositionsansichten wächst in Hirschbach die Erkenntnis der Einmaligkeit des Genius: nun gibt er Beethoven die ihm angemessene Stellung neben Bach!

Vermischte Aufsätze.

1. Musikalische Kritik

18. Bd. Nr. 32, S. 127, 20. April 1843

In der Schwierigkeit, ein neues Werk nach bloßem Hören verständnisvoll zu würdigen, und in dem schnellen, leichtfertigen Urteil Unberufener liegen die Gründe für das vielfache Versagen der musikalischen Kritik. In den politischen Tageszeitungen und in den belletristischen Blättern machen sich Lüge und Unwissenheit breit; es schreiben darin meist „Schöngeister, die wie über alles, so vorzüglich über musikalische Dinge sprechen, als verständen sie was davon". Der „gänzlich unfruchtbare, aufgelöste Zustand des Berliner Musikwesens" ist „zum großen Teile" Schuld dieser Art von Kritik.

Aber auch die Fachblätter werden nur zum Teil von Musikern redigiert: „Man hat gesagt, es gibt wenige Künstler, die zu schreiben vermögen;[202]) man sollte nur hinzufügen: die schreiben mögen". Oberflächlich Urteilende nehmen den Umstand, daß manche schöpferischen Künstler „auch literarisch wirksam sind", zur Veranlassung, „unsere Zeit für unfruchtbar und unfähig des Genies zu erklären". Diese Neuheit liegt

[202]) Ein Ausspruch Schumanns, Kreisig I 29

aber nur in der Wandlungsfähigkeit des Genies begründet; wenn auch Beethoven, Mozart usw. „nichts über ihre Kunst schrieben, folgt denn daraus als das Kennzeichen eines musikalischen Genies überhaupt, daß es nichts über seine Kunst schreibe?" Schon Weber widerlegt diese Auffassung. Die neuere Zeit sollte doch Gewinn daraus ziehen, daß manche Musiker sich der musikalischen Kritik zugewendet haben. Freilich: „Wer in Tönen sich mitzuteilen vermag, wird nicht erst, oder nur selten vom kalten Worte Gebrauch machen, und es ist eine eigne, charakteristische Erscheinung der musikalischen Periode, in der wir leben, daß so manche, wirklich originale, schöpferische Talente auch literarisch wirksam sind".

Das angeführte Schlußzitat befindet sich in gewissem Widerspruch zu den anderen Ausführungen, die zwar mancherlei berühren, jedoch gedanklich auf halbem Wege stehen bleiben. Auch die Beweisführung von der Wandlungsfähigkeit des Genies kann, so überzeugend sie dargestellt ist, die Uneinheitlichkeit dieses Aufsatzes nicht verdecken. Diese ist aber der beste Ausdruck für die künstlerische Situation Hirschbachs selbst. Die fünf Jahre seiner schriftstellerischen Wirksamkeit vermochten ihn nicht zur Bewußtheit seines Wollens zu führen, die Zwiespältigkeit äußert sich vielleicht nirgends bestimmter als in diesem Essay, der nur kleine Ergebnisse zeitigt, wobei die wichtigste (oben an den Schluß gestellte) Bemerkung nur nebenbei unterläuft. Sie stellt vor allem die literarische Ehrlichkeit Hirschbachs ins beste Licht.

Für die N.Z.f.M. bringt dieser Aufsatz eine neue Beleuchtung eines wiederholt behandelten Themas. Den grundsätzlichen und eindringlichen Erörterungen Krügers: „Betrachtungen über Kritik und Philosophie der Kunst", in denen aesthetische, philosophische, historische und Fragen wissenschaftlicher Methodik als der Kritik im weitesten Sinne zugehörig, behandelt werden,[203]) folgte ein Jahr darauf Christerns Beitrag „Die musikalische Kritik", in welchem „der Dilettantismus und der Pedantismus" als besondere Hindernisse der Kritik bezeichnet werden und die Forderung nach einer „höheren aesthetischen Kritik" aufgestellt wird.[204]) Ein humoristisch-ironischer Beitrag C. Gollmicks „Der parteilose Kritiker" handelt von den Schwierigkeiten einer wahren Kritik und von den vielen, mannigfach wirksamen Imponderabilien: „Wahrheit! Zwischen gefühlter und gedruckter ist doch ein verzweifelter Unterschied".[205]) G. Nauenburgs Aufsatz „Kritische Mischlinge" befaßt sich mehr mit Organisationskritik als mit der

---

[203]) 1841, 14. Bd. 131 ff.
[204]) 1842, 16. Bd. 89 ff.
[205]) 1842, 17. Bd. 96.

allgemeinen Kritik, die nur im Zusammenhange mit anonymen Rezensionen erörtert wird.[206]) Hirschbachs Beitrag bildet die Brücke von diesen Aufsätzen zu dem großen Programmaufsatz Fr. Brendels bei Übernahme der Redaktion der N.Z.f.M., der sich „Kritik der bisherigen Kritik" betitelt.[207])

Vermischte Aufsätze.

5. Über musikalische Lehranstalten

18. Bd. Nr. 32, S. 128, 20. April 1843

Die bevorstehende Gründung des Leipziger Konservatoriums erhielt ein lebhaftes Echo in fast allen größeren Musikzeitschriften; sie inspirierte auch Hirschbach zu einer Gelegenheitsarbeit, die aber in der Zeitschrift neben dem ausführlichen Beitrag Krügers „Über musikalische Konservatorien"[208]) keinerlei Bedeutung erlangt. Auch der Hinweis auf das besonders hochstehende Musikleben Leipzigs ist nur eine Wiederholung früherer Äußerungen.

Vermischte Aufsätze.

6. Über den Einfluß des Geistes des Zeitalters und des Charakters der Nation auf die musikalischen Kompositionen

18. Bd. Nr. 34, S. 135, 27. April 1843

Bis 1650 kann man vom Einfluß des „Volks- und Zeitgeistes" nicht sprechen. Dann beginnen die nationalen Strömungen, die vornehmlich in Deutschland, Italien und Frankreich nachzuweisen sind. Schärferes Erfassen des Zeitgeistes ist erst in neuerer Zeit möglich; Mozart, Haydn, Beethoven, aber auch Spontini, Weber, Rossini u. a. lassen sich z. T. aus politischen Strömungen, z. T. aus spezifisch nationalen Eigentümlichkeiten erklären. Solange die Musik im Religiösen, wie z. B. bei Bach, wurzelt, läßt sich nur schwer die Einwirkung des Zeitgeistes nachweisen; besser gelingt dies bei Händel, der ein „Zeitkind" war. Andere Länder wie z. B. Spanien gehen ganz leer aus, und von manchem neueren Komponisten, „der Muse Aubers und Konsorten kann man nicht sagen, wo sie eigentlich hingehört". Die Beantwortung des Themas leidet an Beschränkungen, die nicht zu umgehen sind.

Mancher Beitrag des Jahres 1843 trägt den Stempel der Gewohnheitsschriftstellerei, die einer gewissen Routine entspringt und sich nur zu oft in allgemeinen Phraseologien ergeht. So ist es verständlich, daß Hirschbach das Thema eines nichtssagenden

---

206) 1843, 18. Bd. 25.
207) 1845, 22. Bd. 1 ff.
208) 1841, 15. Bd. 169 ff.

Preisausschreibens des kgl. niederländischen Instituts für Wissenschaften und schöne Künste benützt, um vielleicht auch nur einer Aufforderung Schumanns zu genügen, dem Mangel an Manuskripten abzuhelfen. Aber nicht einmal als Lückenbüßer sind die mit zahlreichen Irrtümern behafteten, das Thema nur oberflächlich behandelnden Ausführungen zu gebrauchen.

Die Einweihungsfeier von Bachs Denkmal zu Leipzig.

18. Bd. Nr. 36, S. 144, 4. Mai 1843

Anmerkung: Das Referat ist »H.H.« unterzeichnet.

Wie im „Gedenkblatt zum 26. März" für Beethoven, so schreibt Hirschbach nun eine Huldigung Bachs mit Ausdrücken höchster Verehrung. Zum Schluß teilt er mit, daß der Einweihungszeremonie ein von Mendelssohn veranstaltetes Konzert vorausging, das nur aus Werken Bachs bestand. Der einzige noch lebende Enkel Bachs nahm an den Feierlichkeiten teil.[209])

Konzert des Herrn Julius Becker.

18. Bd. Nr. 36, S. 144, 4. Mai 1843

Anmerkung: Die Rezension ist »H.H.« unterzeichnet.

Da Jul. Becker, der ständige Konzertreferent der N.Z.f.M., im Gewandhaus ein eigenes Konzert veranstaltete, übernahm Hirschbach das Referat für die Zeitschrift. Er nennt die aufgeführten Werke, schlägt einige kleinere Änderungen vor, ermuntert den Komponisten zu weiterem Schaffen und weist schließlich auf den schwierigen Stand der einheimischen Künstler hin, die gegen die „oberflächlichen Fremden" nur schwer aufkommen können, aber, selbst bei bescheidener Begabung, wenigstens Ermunterung verdienten.

Vermischte Aufsätze.

7. Über den vermeintlichen Verfall der Musik

18. Bd. Nr. 37, S. 147, 8. Mai 1843

Aufstieg, Gipfel und Abstieg treten in der Kunst epochenweise auf. So ein Gipfel war Bach, der bisher größte Meister; dann folgt als

[209]) Es ist der „Cembalist der Königin Luise", Wilhelm Friedrich Ernst Bach (geb. 1759), der Sohn Johann Christoph Friedrich Bachs; mit seinem Tode (1845) erlosch die direkte männliche Nachkommenschaft Joh. Seb. Bachs (Stammtafel II in Ch. S. Terrys J. S. Bach, eine Biographie 1929).

neuer Gipfel Beethoven, was noch immer nicht allgemein erkannt ist. Aber auch nach Beethoven kann man nicht vom Verfall der Kunst sprechen, da es „seichte Komponisten" zu allen Zeiten gegeben hat. Neben den „allerdings zahlreichen Oberflächlichkeiten", mit denen Deutschland vom Ausland überschwemmt wird (auch einige einheimische Künstler bringen nur solches), „hat Deutschland immer noch tüchtige Leistungen in allen Fächern der Musik aufzuweisen". Der hohe, durch Beethoven bewirkte Stand der Musik bedeutet allerdings eine Erschwerung für die neueren Tonsetzer; das Anknüpfen an frühere Komponisten wie Mozart ist jedoch aus künstlerischen Gründen nicht möglich, da es in schwächliche Nachahmung ausarten würde: „Es hat stets welche gegeben, die über den vermeintlichen Verfall der Kunst klagten".

„Sollte ich den musikalischen Charakter der Gegenwart bezeichnen, ich würde ihn die Epoche ausnehmender Intelligenz und Vervollkommnung nennen. Ich glaube fast, daß die Begabung des Genies sich künftig nicht in dem Maße wie früher auf Einzelne beschränken wird, sondern daß viele herrliche Geister bestimmt sind, eine reiche Mannigfaltigkeit von Schöpfungen hervorzubringen".

Der überraschende Schlußgedanke vermittelt eine Parallele zur Gegenwart, in der die künstlerische Situation ähnlich liegt: viele Bestrebungen, viele exclusiv schaffende Komponisten, eine merkwürdige Unsicherheit des Urteils und die dauernden Klagen über den Verfall der Kunst. Der mangelnde Zusammenschluß, das Nicht-Erkennen eines wirklichen Führers, die Anlehnung an ältere Formen und Kompositionstechniken, wie auch der Glaube an die Vielheit der künstlerischen Erscheinungen: in allem erkennen wir, daß Hirschbach für seine Zeit denselben Aspekt aufstellt. So ist dieser Beitrag wichtig, weniger für die N.Z.f.M. oder in Hinblick auf Hirschbachs sonstige literarische Beiträge, als durch die Parallelstellung zur Gegenwart, die allerdings weiß, daß die weitere Entwicklung der Musik trotz solcher gewiß wertvollen Erkenntnisse damals von einem ausging, der zu dieser Zeit noch unerkannt und im modischen Kunstgeiste schuf, der aber alle nicht zur Lösung gelangten theoretisch-literarischen Erörterungen durch seine künstlerische Tat beendete: Richard Wagner.

Vermischte Aufsätze.

8. Altes und Neues

18. Bd. Nr. 45, S. 179, 5. Juni 1843

„Alles Neue tritt unter Kampf in die Welt". Vielleicht ist nur der Begriff „Neu" veränderlich; so sind Bach und Händel mehr „Vollender" denn „Neuerer": „Einen Shakespeare besitzt unsere Kunst nicht". In der Gegenwart ist der Kampf ums „Neue" schlimmer denn je, da

schon der „geringste Fortschritt" erkämpft werden muß, und die „Anhänger der Vergangenheit" sich gegen alles sträuben. Manches „Neue" wird auch als Fortschritt gepriesen, obwohl dies, wie z. B. Berlioz zeigt, nicht immer der Fall sein muß. Denn gegen die Sinfonien Beethovens sind die Berliozschen Werke keine Neuerung: „Das Fremdartige in Berlioz' Kompositionen liegt eigentlich nur in der wilden Jugendlichkeit, welche diese Werke schuf... Wenn man sagt, daß Berlioz einen Beethoven voraussetzt, so ist das weiter kein Verdienst, sondern es ist eine Pflicht jedes talentvollen Komponisten (und Berlioz' geniale Begabung haben wir gleich ausgesprochen), nicht rückwärts, sondern vorwärts zu gehen".

Eine überflüssige Wiederholung schon mehrfach geäußerter Ansichten!

Luigi Cherubini.

18. Bd. Nr. 47, S. 187, 12. Juni 1843

„Unter den berühmten musikalischen Namen der letzten fünfzig Jahre nimmt dieser eine ganz besondere Stelle ein". Wohl hat Cherubini keinen besonderen Einfluß auf die Entwicklung der Musik ausgeübt, aber in der „Schärfe der Gedanken... und überhaupt im Charakteristischen, ist er Beethoven geistesverwandt". Er ist bedeutender als Vokalkomponist, da ihn im Instrumentalen seine Nationalität hemmte. Im Opernschaffen macht sich gerade bei Cherubini der Mangel guter Texte bemerkbar; eine gewisse „Regelmäßigkeit, die zuweilen an Trockenheit streift", wird ihm zugeschrieben, sie wird aber durch „geniale Eingebungen" und durch „sein Streben nach Abrundung" gemildert. „Dies Gedrungene, Meisterkräftige hat mich aber von jeher mehr angezogen als das zerfahrene Wesen Webers, der ungleich mehr auf seine Zeitgenossen gewirkt hat". Cherubinis „Stil vereinigt deutsche Tiefe mit französischer Eindringlichkeit"; nur italienische Einflüsse sind nicht vorhanden. Vielleicht werden in späterer Zeit nur noch seine Kirchenmusikwerke lebendig bleiben; unter diesen ist es namentlich sein erstes Requiem, das auch heute noch von manchen dem Mozartschen Requiem vorgezogen wird. Er war kein Manierist, trotzdem er an seinem Stil stets zu erkennen bleibt. Zu Lebzeiten wurde er wie Beethoven den „der Mode fröhnenden Tonsetzern hintangesetzt".

„Auf die verkannten oder vernachlässigten Herrlichkeiten edelster Vorfahren aufmerksam machen, heißt ja auch das Streben jüngerer Geister nach einem weitern, erhabenen Ziele fördern".

Seine Entstehung verdankt der Aufsatz wohl dem Umstand, daß die N.Z.f.M. seit dem Tode Cherubinis noch keine eingehende Würdigung gebracht hatte. Allerdings wurde ein Bericht über Cherubinis Tod von A. Gathy, dem Pariser Korrespondenten, veröffentlicht[210]) und einige Zeit darauf ein eigenartiger, von phrenologischen Messungen ausgehender Aufsatz von Dr. Place in Übersetzung geboten;[211]) von den ständigen Mitarbeitern der

[210]) 1842, 16. Bd. 113.
[211]) 1842, 17. Bd. 12 ff.

N.Z.f.M. ist aber Hirschbach der erste, der das Schaffen Cherubinis in einem größeren Aufsatz einer Betrachtung unterzog. Es ist ihm gelungen, ein anschauliches Bild von der kompositorischen Eigenart Cherubinis zu entwerfen und dessen historische Bedeutung objektiv zu würdigen. Einzelnes, wie z. B. der Vergleich mit K. M. von Weber, verrät den subjektiven Standpunkt Hirschbachs, der auch solche, wahrscheinlich bestellte Arbeiten durchdringt.

Zur Geschichte der Musik.

19. Bd. Nr. 16, S. 61, 24. August 1843

„Keine Kunstgeschichte ist so weit zurück, wie die der Musik; eine Masse von Materialien liegt aufgeschichtet, eine Menge Anfänge sind gemacht worden, aber vollendet ist nichts; ja nicht mal zu einer höheren Ansicht und Auffassung des Gegenstandes ist man gelangt, zu einer Betrachtung der Musik in Verbindung mit der allgemeinen Geistesgeschichte". Die Gründe dafür sind mannigfach. Den bisherigen Verfassern gebricht es an Kenntnis und Einsicht, eine Darstellung der Musikgeschichte von höherem Gesichtspunkte aus zu schreiben. Die Biographien sind einseitig abgefaßt, über viele Epochen herrscht vollkommene Unklarheit. Der Wandel der Kompositionstechnik wurde bisher gar nicht berücksichtigt.

Zur Periodisierung der Musikgeschichte sei folgende Einteilung vorgeschlagen: „Die Ausbildung der Kirchenmusik, bis 1600; die der Theatermusik, bis 1780; die der Kammermusik, bis auf die neueste Zeit. Denn das kann dieser Einteilung nicht vorgeworfen werden, daß die angegebenen Fächer erst später ihre höchste Entwicklung erreichten, daß nach den alten Italienern noch ein Bach und Händel, nach Gluck noch ein Mozart kamen; es kommt hier nur darauf an, das neue Element, welches die Gestaltung der Kunst so sehr veränderte, hervorzuheben".

Mangelhafte historische Kenntnisse haben Hirschbach nicht abhalten, sich in Spekulationen über die großen Zusammenhänge der Musik mit der Geistes- und Kulturgeschichte zu ergehen. Da es sich dabei eher um ein Zufallsprodukt als um tief fundierte, aus eigener Erfahrung erworbene Ansichten handelt, könnten wir den Beitrag übergehen; es zeigt sich aber, daß wir durch einen Vergleich mit früheren Arbeiten, vor allem mit dem ein Jahr zuvor veröffentlichten Beitrag „Baustücke zu einer Vorrede der Geschichte der Musik" Anhaltspunkte für eine tiefgreifende Veränderung der Einstellung Hirschbachs gewinnen. Wir sehen dabei ganz deutlich, wie sich Hirschbach auf dem Umwege über die Musikschriftstellerei historischen Problemen um ihrer selbst willen zuwendet. Im früheren Aufsatz verhält er sich zur Historie noch durchaus ablehnend, das Zukunftsstreben spiegelt sich überall klar und bestimmt wieder, alles Vergangene ist ihm nur ein Beweis für einen möglichen neuen Aufstieg der Kunst. Nun aber

befindet er sich — es ist ein bemerkenswerter Zufall, daß seine engere Mitarbeiterschaft an der N.Z.f.M. gerade mit diesem Aufsatz abschließt — auf dem Wege, der schließlich ganz allgemein zur mächtigen Bach-Renaissance führte.

Dieser Weg ist in der N.Z.f.M. von vielen begangen worden. Auch ist Hirschbachs Beitrag im Verhältnis zu den Arbeiten K. F. Beckers, F. Brendels[212]) und anderer unbedeutend und unzulänglich; wir sehen aber, wie viele ursprünglich unhistorisch eingestellte Künstler von der Bewegung erfaßt wurden und wie tief fundiert in der Anschauung einer ganzen Generation die Arbeit derjenigen gewesen ist, die schließlich das große Werk der Gesamtausgabe der Werke Bachs begannen.

Die fünf Altersaufsätze.

Ein Probeblatt

1862, 57. Bd. Nr. 13, S. 111

Ueber die Komposition von Ouvertüren zu einigen Shakespeareschen und Goetheschen Dramen

1863, 58. Bd. Nr. 22, S. 185

Etwas über Melodie

1866, 62. Bd. Nr. 48, S. 405

Die vier Sätze

1867, 63. Bd. Nr. 6, S. 44

Zur Instrumentalmusik

1873, 69. Bd. Nr. 7, S. 63 und S. 73

Die fünf Aufsätze, die nach einer Pause von nahezu zwanzig Jahren den Namen Hirschbachs aufs Neue in der N.Z.f.M. verbreiteten, sind nur von biographischem Interesse.[213]) Wohl hatten sich nach dieser langen Zeitspanne noch immer einige Irrtümer von einst behauptet, wohl war es möglich, hie und da auf Ansichten zu stoßen, die in der früheren, fortschrittsfreudigen Zeit von Hirschbach unermüdlich bekämpft wurden; was nützte es aber, aufs Neue dagegen aufzutreten, und dies noch dazu mit den alten Kampfmitteln? Eine neue Generation kümmerte sich nicht

---

[212]) Dabei denke ich an Brendels „Vorlesungen über Musikgeschichte", die im gleichen Band der N.Z.f.M. fortlaufend rezensiert wurden. Brendel geht gewissermaßen den umgekehrten Weg Hirschbachs; er gelangt von der Beschäftigung mit historischen Fragen zur Gegenwarts- und Zukunftsdeutung.

[213]) Und deshalb schon oben S. 100 ff. gewürdigt worden. Soweit sie eigene Kompositionsansichten enthalten, werden sie weiter unten berücksichtigt.

viel um die Ansichten einiger Weniger, wenn sie auch noch so sonderbar klangen; neue Probleme verlangten neue Stellungnahme, die unmittelbar vorangehende Zeit war — wie es stets der Fall ist — vergessen. So zeigen diese Aufsätze in erster Linie das Festhalten an den früheren Ansichten, und dies so stark, daß sie zwanzig Jahre vorher hätten veröffentlicht werden können, ohne sich irgendwie von den anderen Beiträgen zu unterscheiden: sie würden selbst früher keine Bedeutung erhalten haben. Ihre Veröffentlichung stellt einen Akt der Pietät der N. Z. f. M. dar gegenüber ihrem einstigen Mitarbeiter.

Rückblick.

Die einseitige Beleuchtung, die die Rubrik „Freie Aufsätze" in der N.Z.f.M. durch die Sonderbetrachtung der Beiträge eines Autors erhält, ist nicht leicht ins Allgemeine zu übertragen. Noch existieren keine Arbeiten über die anderen Mitarbeiter Schumanns, auch ist der Musikjournalismus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur wenig erforscht.[214]) Ja, selbst über den Wert und Unwert der Rubrik „Freie Aufsätze" läßt sich noch keine gültige Norm aufstellen; gewiß ist jedoch, daß diese Rubrik in der N.Z.f.M. zur Zeit Schumanns nur untergeordnete Bedeutung besitzt, obwohl es nicht an Bemühungen Schumanns fehlt, alle Rubriken auf gleicher Höhe zu halten. Er selbst gibt 1849 F. Brendel zu verstehen, „daß ein Blatt in jeder seiner Rubriken in demselben Sinne destruktiv oder produktiv auftreten müsse" und beklagt sich im gleichen Briefe: „Aber, lieber Freund, wie können Sie so lange und langweilige Artikel aufnehmen, wie den C.Gollmickschen . . . weil damit keinem Menschen etwas geholfen ist".[215])

Diesen Maßstab dürfen wir auf die Zeit seiner eigenen Tätigkeit nur bedingt anwenden, da nicht einmal in der Rubrik „Werkkritik" die Einheitlichkeit gewahrt blieb.

So versagt auch der sonst bewährte Mitarbeiter K. F. Becker in Rezensionen, die eine Stellungnahme zu Gegenwartsproblemen erfordern, z. B. in der Besprechung der Schrift G. W. Finks „Wesen und Geschichte der Oper", in der er nur die historischen Irrtümer bemängelt, aber die wichtigen Ausführungen über die neuere Oper, die durchaus irreführend wirken mußten, nur mit den Worten abfertigt: „Dem gebildeten Musikfreund ist sicher damit ein angenehmes Geschenk gemacht,

[214]) Hierzu vergleiche man vor allem A. Schering, „Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland", Petersjahrbuch 1928.

[215]) Jansen, 315.

wenn auch der eigentliche Musikgelehrte nicht immer befriedigt werden sollte".[216])

Es waren nicht „lauter Männer von Schwung des Geistes und erfüllt vom Kommenden",[217]) die sich um Schumann scharten, sondern meist nur durch irgendwelche Verhältnisse zum Musikschrifttum gelangte Persönlichkeiten; Hirschbach gehört aber zu den wenigen, die außer dem jugendlichen Überschwang auch die zweite Forderung Schumanns erfüllten: schaffender Musiker zu sein.

Schon dadurch gerät er in eine isolierte Stellung, die einen Vergleich mit anderen Mitarbeitern ausschließt. Dies kommt in seinen Beiträgen zum Ausdruck, vor allem in den Aufsätzen über Beethoven. Klar zeigt sich der kurze Weg seiner geistigen Entwicklung, angefangen von dem kühnen Versuch, die Neunte Sinfonie kritisch und wesentlich als Grundlage für eigene Schöpfungen zu betrachten, bis zur uneingeschränktesten Bewunderung im letzten Aufsatz dieser Kategorie. Wohl liegt dabei das historische Verdienst nicht in der Richtung seiner ursprünglichen Absicht, sondern in dem Bestreben, gleichzeitig für das Verständnis der letzten Werke Beethovens einzutreten; aber die Art der Durchführung dieser Aufgabe, die bewußte Bevorzugung der analytischen Untersuchung vor der ästhetischen, sowie die erstaunlich tiefe Durchdringung dieser damals für unverständlich gehaltenen Kompositionen sichern seinen Beiträgen über Beethovensche Werke einen dauernden Platz in der Musikgeschichte.

Einförmiger geben sich die großen Gruppierungsaufsätze, welche eine zweite Kategorie unter seinen Beiträgen bilden. Es sind lauter Varianten einer einmaligen „Erkenntnis", und nur selten werden neue Gesichtspunkte erlangt: Spohr und Mendelssohn sind die unbestrittenen Spitzen der neueren Zeit, die übrigen Komponisten werden wenig gewürdigt. Die Bedeutung dieser Aufsätze, deren Inhalt ebenfalls auf durchaus richtigen, durch den geschichtlichen Verlauf bestätigten Ansichten beruht, liegt auf journalistischem Gebiete: solche Zusammenfassungen, die das Ergebnis mehrjähriger Beobachtung des Musiklebens darstellen, sind natürlich viel wertvoller als ephemere journalistische Äußerungen. Die Vorliebe Hirschbachs für solche „Überblicke" spricht für seinen journalistischen Weitblick.[218])

---

[216]) 1839, 10. Bd. 19.
[217]) Schering, a.a.O. 18.
[218]) Das Fehlen regelmäßiger Zusammenfassungen fällt auch in den neueren Musikzeitschriften auf. Warum sich die Redakteure nicht ent-

Eine dritte Serie bilden die wenigen Aufsätze, in denen historische Fragen berührt werden. Inhaltlich sind sie einseitig, oft völlig unzulänglich; sie lassen aber eine, wenn auch nur geringe Entwicklung der geistigen Persönlichkeit erkennen, die zuerst in der Vergangenheit nur ein Mittel sieht, um die Gegenwart begreifen zu lernen, sich später aber mit Freude und Genuß den Kunstwerken vergangener Epochen um ihrer selbst willen nähert. Darin folgt Hirschbach einer mächtigen „Zeitströmung".

Die Aufsätze der vierten Kategorie, die poetischen Charakter tragen, sind gleichzeitig „Bekenntnisse". In ihnen erzählt Hirschbach von seiner starken Naturverbundenheit, von seiner Einsamkeit, von Freud und Leid des Schaffenden, von seelischen Eindrücken, daneben aber auch von den Gegensätzen der Menschen untereinander; er berührt darin soziologische Fragen, spricht von arm und reich, Recht und Unrecht, vom Verzicht auf äußere Ehren zugunsten innerer Erhebung und seelisch-künstlerischen Wirkens. Diese im Stile Jean Pauls gehaltenen Aufsätze haben mangels anderer Quellen für die Schilderung der Lebensumstände großen Wert erhalten.

Eine fünfte, kleine Gruppe von Beiträgen gehört in die Rubrik „Werkkritik". Doch nur einmal erscheint eine Kompositionskritik aus Hirschbachs Feder in der N.Z.f.M.; sie ist als gelungen zu bezeichnen und stellt die günstigste Prognose für seine kritischen Fähigkeiten. Es bleibt ungeklärt, warum Hirschbach nicht öfter mit solchen Arbeiten betraut wurde?

So zeigt das Gesamtbild des Schriftstellers eine flächenhafte Vielseitigkeit, der nur die Tiefenwirkung eines Entwicklungsganges fehlt. Hirschbach vermag sich wohl auszubreiten, es ist ihm auch gelungen, seine Geistigkeit und seine Fähigkeiten in den verschiedensten Gebieten schriftstellerisch produktiv zu verwerten, er selbst bildet sich jedoch nicht fort, seine Erkenntnis ist einmalig. Von der Möglichkeit, in rein schriftstellerische Erörterungen eigene Kompositionsabsichten einzuflechten und sie in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen, macht er wie kaum ein Anderer weitgehenden Gebrauch. Darin liegt ja seine Zuwendung zur schriftstellerischen Tätigkeit überhaupt begründet. In den fünf Jahren seiner Mitarbeit an der N.Z.f.M. ändert sich jedoch seine Stellung zum Schrifttum; mehr und mehr verfällt er, durch

schließen, alljährlich einen „Überblick" über das Wirken ihrer Zeitschrift zu bringen, ist rätselhaft; denn dadurch allein wäre eine gewisse Kontrolle über die Einhaltung einer bestimmten künstlerischen Linie gegeben.

den Stillstand im kompositorischen Schaffen unterstützt, der schriftstellerischen Tätigkeit um ihrer selbst willen. So trennen sich die ursprünglich gleichen Wege Schumanns und Hirschbachs. Während bei jenem die immer stärker werdende Abneigung gegen jegliche Schriftstellerei hervortritt, versucht dieser seinen schriftstellerischen Wirkungskreis zu erweitern. Die Richtung seines zukünftigen Wirkens liegt, gemäß seiner flächenhaften, wenig entwicklungsfähigen geistigen Potenz, im Ausbau der ihm bisher verwehrten Tätigkeit auf dem Gebiete der Werkkritik. Die starken Spannungen einer kompositorisch sterilen, jedoch von großem Wollen erfüllten Persönlichkeit, die durch die Mitarbeit an der N.Z.f.M. schriftstellerisch erstarkt, gleichwohl aber durch die daselbst gezogenen Grenzen der Betätigung aufs neue zurückgedrängt erscheint, finden ihre mächtige Entladung in einer Neugründung, die auf jeder Seite Hirschbachsche Züge trägt: im musikalisch-kritischen Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst. —

III

Repertorium

Vorbemerkung

Wir haben die Voraussetzungen, die zur Gründung des Repertoriums führten, bisher nur vom künstlerischen Werdegang (Form der Mitarbeit an der N.Z.f.M.) und von den besonderen Lebensumständen Hirschbachs (Möglichkeit einer Lebensstellung) aus betrachtet. Beides sind wichtige Komponenten, die Urkräfte, die die Entstehung bewirkten; nichtsdestoweniger sind noch verschiedene Momente zu berücksichtigen, die einen weiteren Einfluß auf das Entstehen des Rep.s ausübten. Denn jede Tat auf künstlerischem Gebiete — es sei denn, sie ließe sich fortdenken aus der Geschichte der Kunst, ohne eine Lücke zu hinterlassen — ist mit tausend Fäden irgendwie verknüpft mit der Kunstgesinnung ihrer Zeit. Auch extreme Erscheinungen sind notwendig: wenn sich die Fortbildung der Kunst auch nicht auf der Bahn äußerster Exklusivität vollzieht, so bedeuten jene doch die jeweiligen Spitzen und bisweilen auch Zeichen der Umkehr.[1]) Ob wir nun das Rep. als notwendiges Bindeglied in der Geschichte der Musikzeitschriften betrachten, ob wir es als historisch bedingten Extremfall ansehen müssen, oder ob es entwicklungsgeschichtlich keine Bedeutung besitzt: diese Fragen sollen erst nach der inhaltlichen Würdigung beantwortet werden. Nicht zu umgehen wird dabei sein, einen Blick auf die anderen Zeitschriften der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu werfen. Da das Rep. in seiner Rubrik „Journalschau" manches hiefür beiträgt, sei auch der historische Überblick an den Schluß gestellt. —

[1]) Ein typisches Merkmal der Extreme ist das gleichzeitige Festhalten an einer meist überkommenen Anschauung, sodaß sich das Extrem fast stets nur von einer Seite als solches zu erkennen gibt. Ich komme darauf zurück.

Schon der Titel: „Musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst" gibt Auskunft über Zweck und Inhalt der musikalischen Monatsschrift, die vom Januar 1844 an in Anlehnung an einen „musikalischen Monatsanzeiger"[2]) im Verlage F. Whistling in Leipzig erschien. Als ein Nachschlagewerk, das „ein sicherer Führer durch die Menge erscheinender Musikalien sei", sollte es in die Welt treten und denen dienen, die „an rascher Besprechung der neuen Produktionen" Interesse hatten; mit solchen Worten umschreibt die Redaktion ihr Programm im Vorwort des Probeheftes mit der Begründung: „Denn die musikalischen Zeitungen geben der Kritik nur geringen Raum". Dies bestätigt sich, wenn wir die anderen Musikzeitzeitschriften Leipzigs, die „Allgemeine musikalische Zeitung", die „Neue Zeitschrift für Musik" und die „Signale für die musikalische Welt" zum Vergleich heranziehen. Die Fülle der Neuerscheinungen war viel zu groß, als daß es e i n e r Zeitschrift, deren Aufgabengebiet auch Organisations- und Leistungskritik[3]) umfaßte, möglich gewesen wäre, die monatlichen Neuerscheinungen — oft bis zu 200 Werken — kritisch zu besprechen.

Die Beschränkung auf die Werkkritik und die sich daraus ergebende Möglichkeit, alle Neuerscheinungen zu besprechen, ist die Uridee, die zur Gründung des Rep.s führte. Bei der praktischen Verwirklichung tritt dieser Plan durch Einbeziehung mannigfacher Erweiterungen zurück, doch beherrscht die Rubrik „Werkkritik" den Inhalt des Rep.s auch im zweiten Jahrgang, in dem die monatliche Lieferung durch die Form der dreimaligen Ausgabe im Monat (jährlich 36 Nummern) ersetzt wurde. Die monatliche Lieferung gehört in den 40er Jahren zu den Ausnahmen; nur die vornehmlich historischen Interessen dienende Zeitschrift „Cäcilia", die ihren Aufsätzen bleibenden Wert zu geben bemüht war, bediente sich noch längerer Erscheinungstermine (jährlich ungefähr drei Hefte). Wie bei dieser, so dokumentiert sich auch im Rep. das Verlangen nach bleibendem Werte in der Wahl

---

[2]) Solche Monatsanzeiger, von denen sich in der Gegenwart nur der „musikalisch-literarische Monatsbericht" des Verlages Hofmeister erhalten hat, lösten die früheren „Meßkataloge" (zur Ostermesse etc.), in denen unter anderem auch die Werke Beethovens angezeigt wurden, ab. Sie dienten nicht nur zur Reklame für die eigenen Verlagsprodukte, sondern enthielten, da die Verlagsgeschäfte gleichzeitig Musikalienhandlungen gewesen sind, alle neuen Erscheinungen, die vom Verlag des Monatsanzeigers „sorgfältig geordnet und sämtlich billigst zu beziehen" (Rep. Pr.) waren.

[3]) Ich folge den von Schering aufgestellten Bezeichnungen (a.a.O. 9).

des Formates, das nicht dem üblichen doppelspaltigen Zeitschriftenformat, sondern einer normalen Buchgröße entspricht.

Vielleicht schien es opportun, den Zeitschriftencharakter des Rep.s in der Weise zu betonen, daß neben der „Werkkritik" auch anderen Vorgängen im öffentlichen Musikleben Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte. Ging dadurch die strenge Geschlossenheit des ursprünglichen Planes verloren, so konnte durch Vielseitigkeit ein größerer Leserkreis erworben werden; schließlich ist die Einfügung weiterer Rubriken auch aus der schriftstellerischen Vergangenheit Hirschbachs zu erklären: die Rubriken, die ihm in der N.Z.f.M. verschlossen blieben, gaben Anregung zu neuer Betätigung; daneben wurde die bisherige Beschäftigung in der Rubrik „Freie Aufsätze" gewohnheitsgemäß beibehalten, schon im Vorwort erwähnt und genau bezeichnet. Zu dieser deutlichen Weiterführung der bisherigen Tätigkeit gehört auch der gleichfalls im Vorwort erwähnte Plan, „Manuskriptkonzerte" (nach dem Muster der Schumannschen „Quartettmorgen") zu veranstalten. Diese Absicht ist an der kurzen Lebensdauer des Rep.s gescheitert.[4])

Eine erhebliche Erweiterung der Ausgangsstellung ist die Einbeziehung der Leistungskritik, die mit einer Entschuldigung der Redaktion schon im Probeheft begonnen wird. Als selbständige Rubrik, der die Besprechung der Gewandhaus-, der Euterpe-, der Solistenkonzerte und der Leipziger Oper zufällt, beeinträchtigt sie die Physiognomie des Rep.s ganz besonders. Ihre Einfügung läßt sich, soweit nicht andere, weiter unten zu erörternde Momente mitsprechen, z. T. ebenfalls darauf zurückführen, daß es Hirschbach nicht gelang, sich an der N.Z.f.M. als Konzertreferent ausgiebig zu betätigen.

Stärker als in den Aufführungsrezensionen ist der Zusammenhang mit der Idee des Rep.s gewahrt in der Rubrik „Journalschau", in der zu verschiedenen Zeitschriften Stellung genommen und gleichzeitig versucht wird, prinzipielle Unterschiede zu behandeln. Es ist dies die eigentliche Kampfrubrik des Rep.s, die gegenüber der Werkkritik, in der die Komponisten gewissermaßen wehrlose Objekte darstellen, die Möglichkeit gegenseitiger Polemik bot.

Schließlich finden sich noch eine große Anzahl kleinerer Bemerkungen und Notizen, durch welche der Charakter des Rep.s den

[4]) Weitere Nachrichten über Entstehung, Verlauf und Ende des Rep.s sind im 1. Kap. S. 56 ff. wiedergegeben, namentlich in Bezug auf die Stellung Hirschbachs zum Rep. und zu seinen Mitarbeitern.

übrigen Zeitschriften in einem Maße angepaßt ist, daß die Ausgangsstellung geradezu verdeckt erscheint. Dies gilt vor allem für den zweiten Jahrgang des Rep.s, in dem die exakte Trennung der einzelnen Rubriken nicht mehr durchgeführt ist. In diese Abteilung gehören auch die wenigen auswärtigen Korrespondenzen, deren Ausbau wohl durch den Mangel an Mitarbeitern verhindert wurde.

Die Beibehaltung der auch von den anderen Zeitschriften bevorzugten Anonymität erschwert die Eruierung der Mitarbeiter Hirschbachs. Mit A. Schindler, J. Becker, J. Knorr, A. F. Riccius und G. M. Schmidt ist die Zahl der näheren Mitarbeiter begrenzt, ein oft wechselndes Chiffresystem verhüllt den tatsächlichen Umfang ihrer Mitarbeit, die wahrscheinlich auf die Rubrik „Werkkritik" beschränkt blieb, und sich im zweiten Jahrgang durch Ausscheiden zweier Mitglieder noch weiter verringerte. So kommt es, daß einzelne Rubriken wie die „Freien Aufsätze" und die „Journalschau" ausschließlich von Hirschbach bearbeitet wurden; die große Einheitlichkeit aller Rubriken läßt erkennen, daß sich die Arbeit Aller in engster Anlehnung an die Anschauungen Hirschbachs vollzog. Vielleicht trug auch die Parole: Rücksichtslosigkeit manches dazu bei, die Einheitlichkeit zu wahren. Welchen Einfluß die Vermeidung schwächlicher Rücksichten auf den Inhalt des Rep.s ausübte, und welchen Gewinn die Kunst daraus erlangen sollte, werden wir aus der Betrachtung der einzelnen Rubriken ersehen.

1. Freie Aufsätze

Nur selten teilt ein Redakteur den Inhalt der einzelnen Lieferungen einer Zeitschrift schematisch ein. Sowie es durch mancherlei Umstände bedingt ist, daß eine das öffentliche Interesse besonders erregende Angelegenheit an hervorgehobener Stelle erwähnt zu werden verdient, so richtet sich die Folge der einzelnen Rubriken und ihr Umfang nach den Bedingtheiten des Augenblicks. In den Musikzeitschriften, namentlich an der N.Z.f.M., war es üblich, manche Nummern nur mit Werkbesprechungen zu füllen; dann traten bisweilen größere Korrespondenzen, Aufsätze u. dgl. hervor. Von derselben Freiheit macht Hirschbach Gebrauch. Regelmäßige größere Aufsätze fehlen im Rep. überhaupt, auch der Programmaufsatz „Musikzustände der Gegenwart" ist durch große Abstände in den Fortsetzungen zerrissen; die übrigen Aufsätze sind meist Gelegenheitsprodukte wie z. B. Buchrezensionen,

die dadurch hervorgehoben werden sollten. Mit fortschreitender Zeit verschwinden sie mehr und mehr mit Ausnahme einer Serie von „Vierteljahrs-Übersichten", die regelmäßig die Ergebnisse der Werkkritik zusammenfassen. Nur der immensen Arbeitsüberlastung Hirschbachs ist es zuzuschreiben, daß diese Rückblicke schließlich zu statistischen Zusammenstellungen ohne persönliche Stellungnahme herabgemindert wurden. Alle drei Gruppen — es sind zehn größere Aufsätze, vier kleinere (Buchbesprechungen), sieben Vierteljahrsübersichten und zwei Jahresüberblicke — sind ausschließlich Arbeiten Hirschbachs, was schon aus der Signatur „H.H." hervorgeht.[5])

Größere Aufsätze

Musikzustände der Gegenwart.

Einleitender Artikel.

Pr. S. 1

„Die neueste Musikepoche beginnt mit dem Jahre 1830, obgleich sich die Anfänge der Verderbnis von viel früher her datieren; denn die tiefere Kunst ist immer nur von sehr wenigen geübt worden, selbst als noch ein Haydn und Mozart lebten". Durch Rossini wurde der Geschmack des großen Liebhaberpublikums verdorben, sodaß sich auch in dem „Auswärtiges ja stets vor Vaterländischem bevorzugenden Deutschland" viele Komponisten der Auslandsnachäfferei ergaben. Die deutsche Oper wurde durch die Franzosen „unterdrückt", die deutschen Komponisten, denen die Leichtigkeit der Franzosen und Italiener abgeht, wenden sich nun zur Salonmusik, die durch die reisenden Virtuosen noch besonders propagiert wird. „Notwendig zur Begründung dieser Richtung war die überwiegende Herrschaft des Fortepiano über die sonst mit ihm wetteifernde Geige . . . Alles klimperte, und ein Haufen der schlechtesten Tonsetzer beeilte sich, die Lüsternheit des niedrigsten Dilettantismus zu befriedigen. Der Musikalienhandel eignete sich ganz zur Beförderung und Benutzung solches gesunkenen Kunstzustandes, der . . . in den letzten zehn Jahren so heruntergekommen ist, daß man nur mit Ekel einen aufmerksam forschenden Blick auf denselben aushalten kann."

Die überwiegende Mehrzahl der Komponisten beginnt mangels tieferen Talents ihre Laufbahn mit Verfertigung von Liedern: so ist „eine Unmasse von Liederkomponisten entstanden, die meist ganz unwürdig des Namens Künstler" sind.

„Ungefähr auf gleicher Stufe mit den Liederkomponisten stehen die Instrumental-Salontonsetzer . . . Sie sind die eigentlichen Verderber der Kunst, diejenigen, deren ganzes Streben dahin gerichtet ist, sie zu demoralisieren und zur gedankenlosen Dienerin gemeiner Vergnügungslust herabzuwürdigen."

---

[5]) Abweichungen werden jeweils von mir angegeben.

Dann kommen die „ehrlichen, aber langweiligen Komponisten von geringem Talent", wozu „besonders viele Musikdirektoren kleiner Städte" gehören. „Ihr ganzes Schaffen ist Nachahmerei von Mustern"; auch erregen sie beim Publikum das Vorurteil, als sei „klassisch und langweilig ein und dasselbe . . . Die größte Zahl der deutschen Komponisten besteht aus solchen mittelmäßigen Köpfen".

Die Verbindung zu „den angesehenen Meistern der Gegenwart, einem Spohr und Mendelssohn", wird hergestellt durch junge begabte Talente, die noch nicht ganz ausgereift sind. Diese werden aber durch viele widrige Umstände zurückgedrängt.

„Ein höchst nachteiliger Umstand ist der Geist moderner Virtuosität". Die Virtuosen kümmern sich „nicht mehr im mindesten um den Wert des Vorzutragenden". Die „Reisen eines Liszt, Döhler, Dreyschock usw. sind eben so viele Kreuzzüge gegen die wahre Kunst. Schmähliches Dasein, allein damit zugebracht, etwas rascher als Andere die Tasten bewegen zu können!"

Auch die musikalische Kritik befindet sich in unwürdigem Zustande. Die musikalischen Zeitschriften sind zu rücksichtsvoll, „nirgends ein entschiedenes Wesen, sondern stetes Schwanken zwischen sagen wollen und nicht dürfen". „Was die nicht musikalischen Blätter über Tonkunst enthalten, ist meist von Dilettanten abgefaßt, und ohne alle Kenntnis hingeschriebenes Geplapper... Es fehlen Kenntnisse, Einsicht und ehrliche Gesinnung im gleichen Maße".

Besonders verderbend wirken die Verleger. Geschäft ist ihnen alles, bestochene Schreiber preisen die „nichtsnutzigen Verlagsartikel als große, originale Meisterwerke" an, Kunstsinn und Kunstkenntnis fehlt überall: „Der ganze Musikalienhandel ist ein widerwärtiger Klumpen von Torheit und niedriger Gesinnung, wie bei weitem nicht der Bücherhandel".

Unter diesen augenblicklichen Zuständen erachtet es das neue Unternehmen als seinen Zweck, den „Ernst der Kunst gegen die immer mehr heranstürmende Unwürdigkeit aufrecht zu erhalten". Viele werden sich zu den Feinden des Rep.s gesellen, Verleger wie schlechte Komponisten und alle „diejenigen, welche ein freies Wort fürchten müssen". Die Wahrheit soll aber unerschütterlich festgehalten werden, „und wir wollen lieber einsam stehen und wegen unserer Grundsätze gehaßt sein, als in der Gemeinschaft der Unwürdigen und Heuchler ein schmachvolles Glück suchen". Nun folgt die schon im ersten Kap. erwähnte Formulierung des kritischen Maßstabes; mit einem Ausblick auf das zukünftige Wirken des Rep.s schließt der im Probeheft des Rep.s enthaltene Teil dieses Aufsatzes.

Schon im „Vorwort der Redaktion", das die Stelle eines Prospektes vertritt, verweist Hirschbach auf seine Absicht, „nebst allgemeinen kritischen Aufsätzen Überblicke auf den Gesamtzustand der musikalischen Literatur (Kompositionen) zu bringen. Seiner Vorliebe für solche „Überblicke" folgt der „einleitende" Aufsatz, der in eindringlicher Untersuchung das gesamte Musikleben einer freimütigen Kritik unterzieht. Freilich sieht Hirschbach nur die Fehler und Unzulänglichkeiten, die sich allenthalben

eingeschlichen haben; auch hat er selbst — ausgenommen eine kurze Beschreibung, was er unter guter Musik verstanden haben will — nur wenig positives zur Verbesserung des Musikzustandes vorzuschlagen; doch scheint sein Hinweis auf die Notwendigkeit, durch ein literarisches Organ die Schwächen zu bekämpfen, plausibel und seine Beweisführung gelungen durch die Bloßstellung alles dessen, was den Tiefstand der Kunst bedingt: Auslandsnachäfferei,[6]) Salonkomponistentum,[7]) Kapellmeistermusik,[8]) Virtuosentum, schwächliches Kritikwesen und geschäftssüchtiges Verlegertum. Die ersten drei Punkte sind ein Resumé der von Hirschbach in der N.Z.f.M. oft behandelten Fragen; die beiden letzteren treten neu hinzu und sind darum besonders beachtenswert, weil hier zum erstenmal gewagt wird, auf einen Zustand hinzuweisen, der möglicherweise der Kunst zum Schaden gereichen konnte. War die Fachkritik wirklich unfrei und gebunden, dann war die Gefahr gegeben, daß einseitige, nur dem Geschäft dienende Machenschaften der Verleger die Oberhand behielten. Ob sich dies in Wirklichkeit so verhielt, kann erst auf Grund später zu erwähnender tatsächlicher Vorkommnisse beantwortet werden, jedenfalls ist Hirschbach der erste Schriftsteller, der auf diese Möglichkeit hinweist.

Unter dem gleichen Titel sind noch zwei Fortsetzungen erschienen, welche, da sie untereinander und auch zum ersten (einleitenden) Artikel keine Beziehung aufweisen, für sich betrachtet werden sollen.

---

[6]) Eine schwer zu überblickende Angelegenheit, die zum Teil auf kulturgeschichtliches Gebiet übergreift. Da selbst eine Erörterung, die sich auf die Zeit Hirschbachs beschränkte, die wesentlichen Unterschiede gegen frühere Epochen, gleichzeitig aber auch eine Trennung zwischen wahlloser Nachahmungssucht und produktiver Stilübernahme, bezw. Stilverarbeitung aufzeigen müßte, mag dieses Thema hier unerörtert bleiben.

[7]) Eine treffliche Darstellung, die Hirschbachs Ansicht bestätigt und und vielfach ergänzt, bringt Riemann in seiner Gesch. d. M. seit Beethoven, 308 ff.; sie schließt mit den Worten: „Es kann wohl Bedauern aber nicht Verwunderung erwecken, wenn sich herausstellt, daß auch ernstere und edel strebende Künstler in den Strudel dieser den niedrigsten musikalischen Instinkten der Menge huldigenden Afterkunst hineingerissen wurden und „auf Drängen der Verleger" auch Salonstücke schrieben — ein krankhafter Zustand unseres Kunstlebens, der auch heute noch keineswegs wieder behoben ist".

[8]) Auch diese Beobachtung Hirschbachs behandelt Riemann, a.a.O. 241 ff. im gleichen Sinne: „Kein Wunder, daß sich ... der Begriff der „Kapellmeistermusik" bildete, der Komposition von Amts wegen, ohne innere Nötigung ...".

1. Fortsetzung.

I S. 7

In Hinblick auf Beethoven, „der von Anfang an stets unermüdlich weiter gedrungen ist", zeigt sich, daß die gegenwärtigen Künstler stagnieren; darum ist die zeitgenössische Musik „eine fruchtlose, eine immer nach der Vergangenheit, nie nach der Zukunft hinweisende". Man weicht dem „Großartigen" und Erhabenen aus, stellt Beethoven als „Abnormität" hin und begnügt sich, in Anpassung an das Unterhaltungsbedürfnis der modernen Gesellschaft, Haydn und Mozart zum Muster zu nehmen. Die allgemeine Tendenz neigt zum „Netten, Abgerundeten", wie es sich in den Werken Mendelssohns kundgibt, dem die meisten jüngeren Tonsetzer nachstreben, während Spohr „gegenwärtig" „weit weniger Bedeutung" besitzt.

Repräsentant der Süddeutschen ist F. Lachner, der zum „französisch Geräuschvollen" hinneigt, sich aber nirgends „über das Gewöhnliche erhebt". Lindpaintner ist nur „Vielschreiber". Kalliwoda hat nichts „für die Dauer" geschaffen; er ist mittelmäßig und bleibt in der Bahn des Mozartschen Stiles. W. Taubert fehlt genügend Selbständigkeit, um sich über die Mittelmäßigkeit zu erheben.

„Ein weit interessanteres Talent ist Robert Schumann. Seine Sinfonie, seine drei Streichquartette und sein Klavierquintett zeugen ebensosehr von trefflicher Kenntnis, wie von kräftiger, originaler Erfindung. Eigentlich Umwälzerisches ist nicht darin. Derzeit beruhen aber vorzügliche Hoffnungen auf ihn."

Veit versucht, Onslow zu folgen, ohne sein Original erreichen zu können: „Seine Melodieerfindung ist nicht bedeutend".

Bei Kittl überwiegt das Leibliche das Geistige: „Aus seinen Kompositionen spricht ganz allein auf materielles Wohlbefinden gerichteter österreichischer Sinn".

Rietz erweckt „manche Hoffnung auf Treffliches".

F. Hillers „ehrliches Wollen vermag nicht die Vernachlässigung der Natur (Mangel an Talent) zu ersetzen".

A. Hesse bleibt weit hinter seinem Lehrer Spohr zurück; seine Leistungen gehören zu den „fruchtlosen".

Reißiger, Marschner und Fr. Schneider seien noch als Instrumentalkomponisten genannt, wenngleich ihre Bedeutung nicht auf diesem Gebiete liegt. Alle anderen Komponisten bedürfen keiner besonderen Erwähnung.

Das Ausland weist nur wenig Talente für die „reine Musik" auf.

Onslow hat sich ausgeschrieben: „Große Entwürfe und Ideen mangeln gänzlich, das melodische Element ist sehr schwach, dagegen seine Harmonie voll kleiner pikanter Züge, die den Dilettanten ergötzen mögen".

Berlioz „ist ein genialer Geist..."

„Der Engländer Bennett ist ein vollkommener Mendelssohnianer", jedoch „schwächlicher Natur".

Gade, ein „originales Talent", ist stark national eingestellt; es bleibt abzuwarten, ob sich seine Werke kräftig genug erweisen, beim Verlassen der „heimatlichen Sphäre" Wirkung zu behalten."

Italien und Spanien haben „gar keine selbständige Instrumentalmusik".

Deutschland behält also immer noch die Oberhand; ja auch auf dem Gebiete der Oper stünden die deutschen Komponisten nicht zurück, wenn

es ihnen gelänge, die Textfrage besser zu lösen. Die Bevorzugung ausländischer Komponisten macht sich gerade auf diesem Gebiete der Kunst geltend. Aber auch ein Beethoven, ein Mozart, und ein Weber konnten sich nie gleicher Beliebtheit erfreuen wie Auber, Donizetti, Halévy, denen die Mitwelt ein glänzendes Dasein bereitet:

„Die deutsche Musikgeschichte ist ein Drama der Resignation, voll trüber und erhebender Schicksale, dessen Lehre an den Meisten noch unverstanden vorübergegangen ist".

Auch dieser Artikel lehnt sich stark an die Ausführungen in der N.Z.f.M. an; die Charakterisierung der einzelnen Komponisten wird zwar schärfer durchgeführt, auch der Kreis der wichtigeren Persönlichkeiten vergrößert, gewonnen wird jedoch nur wenig: wiederum ist es die Ausbreitung und nicht das Wachstum der Persönlichkeit des Redakteurs, dem die neue Zeitschrift Gelegenheit zu reichlichen Wiederholungen bietet. Ein Verdienst bleibt die Zusammenstellung der Komponisten, die hier umfassender unternommen wird als in früheren Fällen; ein historisches Verdienst bleibt der Versuch des Redakteurs einer neuen Zeitschrift, die Kritik des Zustandes der Kunst bei den Komponisten, den wirklichen Sachwaltern zu beginnen.

2. Fortsetzung.

I S. 252

Durch die Bevorzugung älterer, klassischer Werke ist zwischen den reproduzierenden Künstlern und den Komponisten eine Kluft entstanden, die sich durch die Verschiebung der vorgesteckten Ziele nur noch vergrößert. Wenn sich die Quartettvereinigungen wie z. B. die Gebrüder Müller, die aus solchen Gründen ein Schumannsches Werk zurückgewiesen haben, rühmen, nur Haydn, Mozart und Beethoven aufzuführen, dann ist dies so falsch wie die Meinung der Dirigenten, durch gute Aufführung klassischer Werke sich ein Verdienst zu erwerben: „Ich finde in der guten Aufführung alter Meisterwerke kein Verdienst, sondern bloß eine unerläßliche Pflicht".) Übrigens ist nicht jedes ältere Werk würdig, wieder aufgeführt zu werden, was eine Haydnsche Sinfonie beweist, die „ihrer flauen, zur Tonart (c moll) gar nicht passenden Schreibweise wegen ... für das Machwerk eines mittelmäßigen Tonsetzers unserer Tage" gehalten werden könnte.

Aus der Lektüre der „beiden Leipziger musikalischen Zeitungen" (L. A.M.Z. und N.Z.f.M.) allein ist es unmöglich, sich ein richtiges Urteil über den Gesamtstand der Kunst zu verschaffen. Dies könne man nur bei Betrachtung aller Novitäten, wie es in dieser Zeitschrift zum erstenmal versucht wird. Die vielen schlechten Erzeugnisse sind schuld, daß der „Ton dieser Zeitschrift ungewöhnlich hart" klingt.

„Keine Zeit fürwahr ist ungeeigneter für ein großartiges Musiktalent, als die unsrige, zwischen Seichtigkeit und Pedanterie geteilte". Auch

die revolutionäre Bewegung „vor zehn bis sechs Jahren" hat nicht lange angehalten. „Was ist aus der neuromantischen Schule geworden? — nichts: denn die Paar bunter Fetzen, die von dieser Fahne noch zuweilen emporgehoben werden, zeigen eben recht die gänzliche Zerfallenheit der ehedem so kampflustig in die Kriegstrompete stoßenden Partei. All die mutigen Jünglinge sind nach und nach dahin und dorthin versprengt, und zu zahmen Philistern geworden... Höchst selten sind die Menschen, welche durchs ganze Leben fest dem, was sie einmal als Wahrheit erkannt haben, treu bleiben.—"

In die interessante Beleuchtung der schnellen Resignation und inneren Umstellung Schumanns, die sich auf die ganze Bewegung der 30er Jahre übertrug,[9]) mischt sich das tragische Motiv des Künstlers und Menschen Hirschbach: das Festhalten an einer einmal erlangten Erkenntnis!

Diese letzte Fortsetzung[10]) des Programmaufsatzes, die erst im sechsten Heft (Juni 1844) erschien, bringt zum erstenmal eine Auseinandersetzung mit den Zielen des Rep.s. Die umfassende Werkbesprechung wird als Bedingung einer führenden Zeitschrift bezeichnet; auf die Notwendigkeit, den Vorgängen auf anderen Gebieten des Musiklebens Aufmerksamkeit zu schenken, wird nachdrücklich hingewiesen und schließlich ganz allgemein die hohe Verantwortung des Musikjournalismus gestreift. Die Zweifel an der Echtheit einer Haydnschen Sinfonie berühren die wissenschaftliche Seite des Musikschrifttums, die vielen angeführten Beispiele bringen manche Parallele zum Musikleben der Gegenwart, das im Guten wie im Schlechten an diese achtzigjährige Tradition gebunden zu sein scheint.[11]) In allem ist diese Fortsetzung, deren Inhalt eine Begründung für die vielfachen Erweiterungen des Rep.s darstellt, als gelungen zu bezeichnen.

Alle drei Aufsätze zeigen gegenüber den Beiträgen für die N.Z.f.M. die schärfere Konzentration Hirschbachs auf wesentliche und entscheidende Momente. Die persönliche Anschauung ist unverändert, vielfache Wiederholungen sind vom Standpunkt des nunmehr frei schaffenden Redakteurs aus zu verstehen, der nochmals die Situation überblickt.

---

[9]) Die angedeutete Begrenzung auf vier Jahre (1834—1838) gibt einen Anhaltspunkt für Tatsachen, die bisher von keinem Biographen Schumanns beachtet wurden.

[10]) Obwohl noch eine weitere Fortsetzung angekündigt wird (I 254).

[11]) Gerade die von Hirschbach beanstandete Einseitigkeit der Programme der Quartettvereinigungen trifft fast in vollem Umfang auf die Gegenwart zu.

Dem Verdienste seine Krone!

I S. 6
I S. 97

Anmerkung: Dieser Aufsatz ist »Jakob Stichlob« unterzeichnet[12]).

Überschrift wie Unterschrift besagen, daß es sich um eine Ironie handelt. Allerdings enthält dieser falsch plazierte Aufsatz — er steht im ersten Heft des Rep.s gleich nach der Veröffentlichung der Skizzen Beethovens zu einer zehnten Sinfonie — auch manch' unbeabsichtigte Wendung, sodaß das Nebeneinander verschiedener Arten von Ironie diesem mißglückten Essay eine besondere Note gibt. Eine Inhaltsangabe erübrigt sich: in längeren Ausführungen wird eine neue Unsitte der Verleger glossiert, die darin besteht, daß die Drucke der nichtigsten Kompositionen mit großem breitem Papierrand versehen werden, daß leere „Vorsatzblätter" eingeschaltet, durch Auseinanderziehen des Druckes auch längere Kompositionen vorgetäuscht werden;[13]) dann werden Aristoteles, Attila, Roland, Karl der Große, Simson und Delila, der Posaunist von Jericho,[14]) die Araber, die Römer, Lisztianerinnen, Willmersianerinnen, Dreyschockianerinnen, Thalbergianerinnen, ja sogar Pomadefabrikanten u. a. aufgeboten, um die Macht des Virtuosentums und seine Beliebtheit zu ironisieren. Der Aufsatz ist ein schlechtes Produkt an falschem Orte.

Aphorisme über Veralten.

I S. 58

Wie in den letzten Beiträgen für die N.Z.f.M., so versenkt sich Hirschbach auch hier in eine Betrachtung vergangener Zeiten, wobei das 15. und 16. Jahrhundert, die Epoche Bach und Händel, dann Mozart und Haydn, schließlich Beethoven und Mendelssohn in bekannter Weise behandelt werden. Auch ein an den Anfang gestellter Gedanke:

„Die Beurteilung eines [musikalischen] Kunstwerks muß stets von geschichtlichem Standpunkte aus abgefaßt werden, denn es ist kein frei hingestelltes Gebäude, sondern mehr oder weniger eine Äußerung der Zeit, in welcher es entstanden",

---

[12]) Dieser Deckname ist später nicht mehr angewendet worden.
[13]) Ganz anders urteilt Schumann über Druckausstattungen; vgl. Kreisig II 304.
[14]) Auch die Einführung der „Ventile" wird glossiert.

eröffnet keine neue Perspektive. Die Bemerkung über Mendelssohn:

„Er wird noch viele schöne Werke liefern, aber nichts eigentlich Größeres, Vorgerückteres, und ein solcher Tonkünstler muß auf frühes Veralten vieler seiner Schöpfungen gefaßt sein",

ist ein typischer Ausdruck für die stete Nörgelei, der Hirschbach verfallen war. Seine Querulantennatur zeigt sich überall da, wo er mit einer gewissen Böswilligkeit stets auf die gleichen Bemängelungen zurückkommt.

Aus dem Tagebuche eines Künstlers.

I S. 60

Dies ist ein wenig glücklicher Beitrag poetischen Charakters, der dem sonstigen Gebaren des Rep.s Hohn spricht. Die Naturverbundenheit kommt, wie schon früher in der N.Z.f.M., auch hier zum Ausdruck, die gedankliche Geschlossenheit der früheren Aufsätze dieser Kategorie wird jedoch nicht erreicht. Ein melancholisches Gestammel war aber gerade im Rep. fehl am Ort.

Aphorismen.

I S. 100

Die erste Bemerkung — es sind keine Aphorismen im strengeren Sinn — regt an, nach dem Muster der Buchverleger auch die Musikalien mit der Jahreszahl der Herausgabe zu versehen.[15])

In der zweiten Bemerkung wird die Ansicht, viele Komponisten „seien unfleißig gewesen, und hätten nur gezwungen geschrieben", dahin gehend interpretiert, daß „wir ohne äußere Belohnung der Künstler viele herrliche Tonwerke nicht besäßen".[16])

Die dritte Bemerkung setzt sich mit der „Umwandlung in den Kunstansichten" der letzten zehn Jahre auseinander. Aus den Operntexten ist dies am leichtesten zu ersehen, da der Inhalt derselben „jetzt einen mehr öffentlichen, sogar politischen Charakter angenommen" hat: „wie von einer politischen Poesie sprach man von einer politischen Musik"; man scheute sich nicht, selbst die Neunte Sinfonie in diese Ideologie einzubeziehen. „Wer aber der neunten Sinfonie Beethovens politische Schilderungen unterlegt, der begeht eine Sünde an dem tief innerlichen Genius des großen Künstlers, der in diesem Werke gerade die Resultate seines eigenen Lebens niederlegend, die Geheimnisse seiner glühenden Seele offenbarte, den Schmerz und das Jauchzen des edelsten Herzens schilderte". Die Musik hat „es nur mit dem Ich des Komponisten zu tun", womit aber nicht gemeint ist, daß sich ein Komponist

[15]) Im gleichen Sinn fordert W. Altmann noch 1910 die Angabe der Jahreszahl (Kammermusikliteratur, Vorwort zur ersten Auflage).

[16]) Damit berührt sich Hirschbach nun doch mit den Ansichten Schumanns, auch bezüglich der Preisausschreiben.

„von den großen Bewegungen und Fragen der Zeit" frei halten müsse.[17])
Die vierte Bemerkung beschäftigt sich mit einem Vergleich eines ersten Werkes eines Dichters und eines Komponisten, und kommt zum Ergebnis, daß ein Komponist viel länger brauche, um Anerkennung zu erlangen als ein Dichter. Der Komponist habe mehr zu lernen und brauche länger, um zum eigenen Stil zu gelangen.
Die fünfte Bemerkung berührt ein Schumannsches Thema, nämlich die Frage nach einem musikalischen Roman „in der Art wie Goethes Wilhelm Meister". An der Schwierigkeit, das innere Erlebnis eines Komponisten zu schildern, versagen die Schriftsteller; die Komponisten selbst vermögen es nicht, von sich zu erzählen: „Daher sieht es in unserer fantastischen, musikalischen Literatur so sehr dürftig aus".[18])
Die sechste Bemerkung ist ein kurzer Abriß der Geschichte der Sinfonie mit besonderer Betonung des zeitgenössischen Schaffens. Die Entwicklung der eigentlichen Sinfonie führt über Haydn, Mozart und Beethoven zu Schubert: „Er mag nur e i n e Sinfonie geschrieben haben... aber diese eine C Dur Sinfonie ist hinlänglich, auch bei der Nachwelt seinen Namen zu einem Gepriesenen zu machen". Spohrs erste Sinfonie in C moll ist „schwächlich". Die Sinfonie „zur Weihe der Töne" verspricht „länger im Gedränge wechselnder Erscheinungen zu dauern". Zur Seite steht ihr die Sinfonie „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" (für zwei Orchester), während die „historische Sinfonie" weniger gelungen ist.[19]) Die Lachnersche Preissinfonie gewinnt, wenn man die übrigen zum Preisausschreiben eingereichten Sinfonien kennt.[20]) Schumanns B Dur Sinfonie zeichnet sich durch Originalität und männliche Kraft aus, „wie denn überraschend schnelle Gewandtheit in jeder Form eine besondere Eigenschaft des Schumannschen Talentes ist". Mendelssohns A moll Sinfonie „riecht nach der Studierlampe". Die anderen Sinfoniekomponisten verdienen keine Erwähnung, so z. B. F. Schneider, von dem man vor einigen Jahren schon von seiner „neunundzwanzigsten" sprach.[21]) „Ein so routinierter Mann kann um eine Zusammenstellung von Noten nie in Verlegenheit sein". Von allen neueren Sinfonien erregen nur die Schöpfungen Berliozs und Gades Beachtung. Unseren heutigen Sinfoniekomponisten möchte man zurufen: „empfindet erst eine Sinfonie, ehe ihr sie schreibet".
Die siebte Bemerkung befaßt sich mit der Virtuosität auf der Violine. Die Violinliteratur wäre eine „sehr armselige", wenn nicht „deutsche

---

[17]) Interessant ist die Parallele zur Gegenwart: politisches Theater. Bei der Eruierung des Sinnes der Neunten Sinfonie verfällt Hirschbach allerdings in seine eigene Vorstellung, jedes Kunstwerk habe seinen Schöpfer zum Helden. Für die Neunte Sinfonie hatte er dies früher abgelehnt.

[18]) Diese Bemerkung könnte unter dem Einfluß einer Unterhaltung mit Schumann entstanden sein.

[19]) Dasselbe sagt Schumann in seiner schönen Rezension über die beiden Sinfonien (Kreisig II 128 ff.).

[20]) Vgl. hierzu Schumann: „Nachdem wir auch viele der andern eingesandten Werke gehört haben, verdiente Lachner den Preis." (Kreisig I 425).

[21]) Diese Zahl ist übertrieben, wenn auch F. Schneider als Vielschreiber bezeichnet werden darf.

Meister so herrliche Streichquartette geschaffen" hätten. Viotti, Rode, Spohr, Paganini, bezeichnen die einzelnen Epochen des Aufstiegs, Beriot, Vieuxtemps u. a. die des Niedergangs der Virtuosität.
In der achten Bemerkung wird auf die Bedeutung des Dilettantismus hingewiesen, der in der Musik eine größere Rolle spielt als in der Dichtkunst: „Verderblicher als der genießende Dilettantismus ist der schaffende, der sich nach und nach Bahn zu machen sucht".

In diesen unzusammenhängenden Bemerkungen werden einige treffliche Gedanken berührt. Gewiß haben sie nichts mit der Tendenz des Rep.s zu tun, bei der Vorliebe Hirschbachs für freie Aufsätze erfüllt der Aufsatz aber doch den Zweck, der Erörterung solcher Fragen zu dienen, die aus den Darlegungen in anderen Rubriken auftauchen, daselbst aber nicht gewürdigt werden können.

Ein Frühlingsblatt.

I S. 197

Am Abend.

I S. 335

Beide Aufsätze gehören zur Kategorie der poetischen Beiträge, in denen neben der Naturschilderung die egozentrische Denkweise Hirschbachs zum vollen Ausdruck gelangt. Einige für die Psyche Hirschbachs wichtige Äußerungen sind im 1. Kapitel erwähnt, die übrigen Ausführungen können als nebensächlich übergangen werden.

Leipziger Musikzustände.

I S. 198

Wie früher, so besitzt Leipzig auch in neuester Zeit eine besondere Stellung als Musikstadt. Zu den Faktoren, die dazu beitragen, gehört vor allem das „Verlagsgeschäft". Von den vier bedeutenden Verlegern (Breitkopf & Härtel, C. F. Peters, Fr. Hofmeister, Kistner) besitzen „Breitkopf & Härtel, von deren Offizin sich der Aufschwung des deutschen Musikalienhandels herdatiert ... ohne Zweifel den in künstlerischer Hinsicht vorzüglichsten Verlag in Deutschland oder Europa." Der Verlag Peters bevorzugt ältere Werke, Hofmeister Ausländisches, während Kistner die Werke „renommierter Komponisten und Virtuosen" verlegt.
Ein weiterer Faktor sind die Gewandhauskonzerte, die an der Spitze sämtlicher Konzertveranstaltungen Deutschlands stehen. Die unbedingte Gefolgschaft Mendelssohns führt in diesen Konzerten zwar zur Einseitigkeit und Vernachlässigung anderer Komponisten, hat aber ein Gutes, weil Mendelssohn „ein Künstler ist, dessen Verdienste der hohen Achtung aller Mitlebenden würdig sind".
Die Konzertgesellschaft „Euterpe" vermittelt Dank billiger Eintrittspreise einem großen Publikum gute Musik. Im Gegensatz zum Gewand-

haus, dem ein aus Nichtmusikern zusammengesetztes Direktorium vorsteht, sind hier die Ausführenden zugleich „Gründer des Instituts". Die Aufführung neuer Werke leidet unter der geringen Probenzahl. Zu beanstanden sind die viel zu bunten Konzertprogramme der beiden Gesellschaften.

Zu den „Stützen der Instrumentalmusik" gesellen sich die Gesangvereine, voran die Singakademie, dann die Liedertafeln, der Gesangverein „Orpheus", der „Zittauer Sängerverein" usw. „Der Thomanerchor, ein altes, berühmtes Institut, zeichnet sich mehr durch Sicherheit als durch Feinheit des Vortrages aus".[22])

Das Leipziger Theater huldigt, abgesehen von den Werken Lortzings, nur ausländischen Neuigkeiten. „Die Musikschule, mit Unrecht Konservatorium genannt", ist eine noch im Entstehen begriffene, ganz unausgebildete Anstalt". Für die Pflege besonderer Talente scheint sie nicht der richtige Ort zu sein: „Doch warten wir die Zukunft ab".

Von den Persönlichkeiten ist zuerst Schumann zu nennen, „ein vielversprechender Künstler". Hauptmann, der Thomaskantor, ist zwar „kenntnisreich und gebildet", jedoch zu wenig „energisch". J. Becker ist talentiert, lebt aber in ungünstigen, seine Entwicklung hemmenden Verhältnissen. C. F. Becker „ist als wissenschaftlicher Forscher allgemein anerkannt". Von den ausübenden Künstlern seien der „bekannte" F. David (Violine) und der „unübertreffliche" Posaunist Queißer genannt.

„Wir haben diese Schilderung kurz gefaßt, da einheimische Zustände dem Hauptzwecke dieser Zeitschrift entfernt liegen... Es käme den andern musikalischen Zeitungen zu, darüber zu reden, aber diese fesseln Rücksichten; so haben wir denn dies Schweigen gebrochen, und wie wir ohne Privatleidenschaft berichtet, so lese man auch nicht mehr heraus als wir gesagt haben".

Die Schlußwendung nimmt Bezug auf absichtliche Mißverständnisse, denen Hirschbach auszuweichen versucht. Bei der Veröffentlichung dieses Aufsatzes im fünften Heft (Mai 1844) war jedoch die Tendenz des Rep.s schon zu eindeutig festgelegt, als daß diese Bemerkung einen Umschwung in der öffentlichen Meinung hätte hervorrufen können. Das Lob für die Leipziger Verleger, die maßvollen Ausführungen über die sonstigen Zustände gehören zu den letzten Versuchen Hirschbachs, dem Rep. nach außen ein sicheres Fundament zu geben. So wird man trotz gegenteiliger Versicherung „mehr herauslesen" müssen, als es den Anschein haben sollte.[23]) Auch zeitigte dieser kleine Annäherungsversuch keine Änderung des bisherigen Vorgehens gegen die Verleger, Komponisten und Virtuosen in den anderen Rubriken des Rep.s. Die Ausführungen selbst geben ein einheitliches und abgerundetes Bild über das Musikleben des Leipzig der 40er Jahre.

---

[22]) Drastischer äußert sich Schindler zur selben Zeit; er gibt zwar die Reinheit der Intonation zu, nennt aber den Gesang der Thomaner „rohes Geschrei und Geplärre" (Hueffer, a.a.O. 43).

[23]) Nämlich, sich wenigstens in Leipzig Duldung und Freundschaft zu erwerben.

Der Komponist.

I S. 375
I S. 505
II S. 3

„Es ist unsere Absicht, in einer Reihe von Aufsätzen die für den Komponisten wichtigsten Kapitel seiner Beziehungen zur Natur, zum Leben, zu den Künsten usw. bis zur musikalischen Erfindung selbst, abzuhandeln",

steht in der Vorbemerkung zu dieser Aufsatzreihe. Der Inhalt bleibt jedoch auf dem Niveau einer Plauderei, ohne sachliche Fragen zu berühren. Prinzipielle Äußerungen, wie z. B.: „Das Wesen der Musik ist Pracht", erhalten keine nähere Begründung; seinem Charakter entsprechend könnte der Artikel in einem belletristischen Blatt stehen — so fern stehen die Ausführungen den Zielen des Rep.s!

Keine Novitäten - kein Repertorium!

II S. 397

Mit diesen Worten leitet Hirschbach die vorletzte Nummer des zweiten Jahrgangs ein.[24]) In ironischer Weise gibt er bekannt, daß das Rep. wegen Mangel an Neuerscheinungen — die Verleger sandten keine Rezensionsexemplare — das Erscheinen einstellen müsse. Unter der Überschrift „Leipzigs Musikzustände" ironisiert er die musikalischen Zustände, drei sarkastische Rezensionen über fingierte Werke — „Klecks, Op. 1. Lieder, auch beliebig ohne Worte zu singen", „Knappe, Op. 170. Großes Trio für Piano, Violin und Cello. (Beide letzten Stimmen ad libitum)", „Vorn, Op. 9999. Kinderstücke für Piano (auch beliebig ohne Piano). Für verschiedene Alter" — beschließen den Aufsatz, dessen Naivität nur der Verzweiflung Hirschbachs zuzuschreiben ist.

Kleinere Aufsätze und hervorgehobene Besprechungen

Aus einem Briefe an einen Musikalienhändler.

I S. 50

„Wer auch nur auf die heutige Potpourriliteratur einen Blick wirft, muß von tiefstem Unwillen erfüllt sein. Wie ist's möglich, daß Wertvolles aufkomme, wenn so viele schlechte Sachen das Gute ganz in den Hintergrund drängen, und täglich den Geschmack untergraben? — Es ist ein Irrtum der Verleger, wenn sie meinen, gewisse erbärmliche Komponisten seien notwendig für eine Klasse des Publikums."

---

[24]) Siehe oben S. 79 ff.

In solcher Weise wird die Notwendigkeit einer umfassenden und strengen Kritik bewiesen. Auch die Musiklehrer hätten Schuld an dem Tiefstand der Kunst, das Hauptübel wäre aber das Verhalten der Verleger, die in den Noten nur Ware sähen, und mangels eigener musikalischer Bildung zwischen Kunstwerk und Machwerk nicht unterscheiden könnten. Gemäß dem Wahlspruche „frei sprechen oder gar nicht sprechen", würde das Rep. handeln, wenn auch erst „eine zukünftige Zeit... unser Streben leidenschaftsloser als es die jetzige vermag", würdigen wird:

„Nur die dringendste Notwendigkeit vermag einen solchen Entschluß und den Gedanken einer Selbstopferung von Seiten des Verfassers und auch des Verlegers hervorzurufen. Aber das Bewußtsein, für eine solche Sache in einem solchen Kampfe zu fallen, wenn dadurch der guten Ansicht ein Sieg oder doch eine Förderung erwachsen kann, ist dann auch ein erhebendes und gegen alle Unbill der Menschen stärkendes".

Solche Anrufungen des Schicksals waren im Rep. überflüssig, im ersten Heft aber jedenfalls verfrüht.

Franz Brendels Vorlesungen über Geschichte der Musik.
I S. 210

Das Referat beginnt mit einigen Bemerkungen über den Nutzen musikgeschichtlicher Vorträge und wendet sich dann zu den Ausführungen Brendels, wobei versucht wird, eine Reihe größerer Irrtümer zu widerlegen. So wurden die Bemerkungen über Gluck dessen wirklicher Stellung in der Geschichte nicht gerecht. Brendel kennt die Werke Glucks zu wenig, die Parallele mit Mozart in Bezug auf Melodik ist nicht richtig: „Wir halten im Gegenteile Glucks Melodien für tiefer, inniger, ergreifender, deutscher, und dabei vielleicht sogar noch schöner als Mozarts..."

„Die zweite Vorlesung handelte von Beethoven. Des Lektors Unterscheidung der romantischen und klassischen Oper insofern, daß die Klassiker die Sache selbst, die Romantiker dagegen die Personen nach ihrer Idee, wie Menschen in dergleichen Zuständen sprechen müßten, darstellen, ist eine so durchaus vage und aus der Luft gegriffene, daß damit gar nichts anzufangen." Andere Bemerkungen, wie z. B. „Beethoven habe zwar nicht wie Mozart für alle Zeiten Gültiges geschaffen, seine Werke würden daher bei veränderter Weltanschauung weniger Gefallen finden", weist Hirschbach mit Heftigkeit zurück.

Im dritten Vortrag wurde die „weltgeschichtliche Stellung der Musik" erörtert. Die Vergleiche der Epochen der Musik mit denen der Malerei sind nicht überzeugend; auch ist die „alte Einteilung in die Perioden der erhabenen und schönen Kunst" nicht mehr aufrechtzuerhalten. Eine Einteilung nach Gattungen („Kirchen-Theater-Kammermusik") wäre „anschaulicher" gewesen.

Die Kritik über Brendel gewinnt durch die Sachlichkeit, mit der alle spekulativen Momente als unhaltbar bezeichnet werden,

seien es nun Bemühungen, eine „romantische" Musik zu konstruieren oder philosophische Betrachtungen über Musik. Nur positive Grundlagen läßt Hirschbach gelten, alle Forschungen sind für ihn nur da, um Klarheit zu bringen. Nach seinen eigenen Irrungen bei der Erörterung historischer Fragen ist es allerdings verwunderlich, daß Hirschbach seine Ausführungen mit der Belehrung schließt, F. Brendel möge „noch fleißige Anschauungen von Musikwerken sich verschaffen... damit er nicht bloß von Andern schon Ausgesprochenes... sondern aus den Tatsachen selbst gründlich Geschöpftes uns vorzutragen habe".

Marx, Kompositionslehre.

II S. 125

Anmerkung: das Referat ist »5« unterzeichnet.

Diese im Sinne der früheren zustimmenden Äußerungen Hirschbachs gehaltene Rezension über den dritten Teil der Kompositionslehre (Klavierkomposition, die Elementar- und reine Vokalkomposition), bedarf keiner näheren Inhaltsangabe. Für den Schüler sei das Werk „ein ganz vortreffliches Hilfsmittel", „der schaffende Musiker würde darin nur ihm Bekanntes finden; in der Kunst kommt ja immer erst die Theorie hinter der Praxis. — Ein Komponist hätte übrigens so was nicht schreiben können".

Berlioz, Die moderne Instrumentation und Orchestration.

II S. 161

Hierbei handelt es sich um die besondere Hervorhebung einer schon in der Rubrik „Werkkritik" II S. 50 begonnenen und später (S. 302) beendeten Rezension. Die prinzipielle Stellung Hirschbachs zu diesem Werk des „wirklich genialen Berlioz" bringt schon die erste Besprechung: „es ist unter allen Komponisten der Gegenwart nicht leicht Einer so geeignet zur Abfassung eines solchen Buchs wie Berlioz". Die vorliegende wie auch die folgende letzte Besprechung bringt eine ausführliche Inhaltsangabe der neuerschienenen Lieferungen.

Bevor wir uns der dritten Gruppe der Freien Aufsätze zuwenden, seien einige Bemerkungen über das bisher Gewonnene eingeschaltet. Vermitteln uns die erörterten Aufsätze irgendwelche inhaltlichen und gedanklichen Besonderheiten, durch die das Rep. eine persönliche Note erhielte? Stellen die Aufsätze eine zwingen-

de Verbindung zu den anderen Rubriken her? Die Antwort auf diese beiden grundsätzlichen Fragen hat zu lauten: über die Ziele des Rep.s wird wenig gesagt, die überwiegende Mehrzahl der Aufsätze besteht aus bloß journalistischen Äußerungen; selbst der dreiteilige Einleitungsartikel enthält nur wenig Hinweise auf das Programm des Rep.s. Die Einfügung von Beiträgen poetischen Charakters widerspricht der Tendenz des Rep.s überhaupt: in allem zeigt sich eine Planlosigkeit, die auch durch die wiederholte Stellungnahme gegen das Verhalten der Verleger — der einzigen Besonderheit dieser Aufsätze — nicht verdeckt wird. Gewiß muß der große Arbeitsverbrauch in den anderen Rubriken als Ursache für das Versagen in den Freien Aufsätzen in Rechnung gestellt werden; daneben zeigt sich jedoch eine gewisse Art von Gewohnheitsschriftstellerei, die sich freilich nicht auf das Rep. allein beschränkt, sondern auch in den andern Zeitschriften in Erscheinung trat. Hirschbach äußerte sich gelegentlich selbst darüber:[25])

„Ein großer Schaden unserer Musikzeitungen ist, daß sie zuviel geben; um alle Wochen ihren Abonnenten einen Bogen verabreichen zu können, sind sie genötigt, eine Menge wertloser Artikel aufzunehmen, die teils an sich verwerflich sind, teils für die Gegenwart kein Interesse haben, oder längst abgehandelte Dinge wiederbringen, ohne neue Erfahrungen daraus zu erzielen".

Ergänzen wir diese Äußerung durch einen erheblich kühneren Ausspruch:[26])

„Einer, der etwas wahrhaft Bedeutendes über Musik zu schreiben versteht, ist so selten, daß man sich nicht wundern wird, hier keine freien Originalaufsätze Anderer zu finden",

dann wird es evident, daß Hirschbach wohl um die Bedeutung der „Freien Aufsätze" wußte, aber in den eigenen Beiträgen nicht imstande war, seinen selbst gestellten Anforderungen zu genügen.

Die Vierteljahrs-Übersichten

Rückblick auf das verflossene Jahr (1843)

I S. 56

Vierteljahrs-Übersichten (Dezember 1843 - August 1845)

I S. 137	I S. 554
I S. 326	II S. 123
I S. 424	II S. 244

[25]) II 235.
[26]) II 97.

Rückblick auf das verflossene Jahr (1844)
II S. 65

Halbjährliche Übersicht (Zweites Halbjahr 1845)
II S. 397

Wenn wir die Vierteljahrsübersichten gesondert betrachten und sie zwischen den Aufsätzen und der Werkkritik so gruppieren, daß sie eine vermittelnde Stellung einnehmen, sind wir uns der dadurch entstehenden Antizipation bewußt. Aber als wichtige Neuerung verlangen diese regelmäßigen Zusammenfassungen eine gesonderte Behandlung schon ob ihrer Einmaligkeit unter den Zeitschriften des 19. Jahrhunderts; im Rep. verkörpern sie außerdem die ihm einzig angemessenen „Freien Aufsätze". Gewiß bleibt auch in diesen Beiträgen das Ergebnis hinter den Erwartungen zurück, gewiß suchen wir vergeblich den positiven Sinn solcher Zusammenfassungen, der in der Möglichkeit der Umwandlung des Rückblicks in einen Ausblick auf die Zukunft besteht; aber trotz der inhaltlich beschränkten Durchführung solcher periodischen Rückblicke — Hast, verzweifeltes Schritthalten mit der Zeit etc. durchdringen alle Rubriken des Rep.s und wirken sich mitunter an den wertvollsten Neuerungen am stärksten aus — zeigt sich ein ungewöhnlich klarer Gedankengang und der Wille, eine letzte und notwendige Konsequenz des periodischen Schrifttums zu verwirklichen. So ist es auch kein Zufall, daß schon Goethe, der von sich sagte, er „kenne Musik mehr durch Nachdenken als durch Genuß",[27]) die gleiche Konsequenz erkannte, als er an Zelter schrieb:

„Mit unserer Literaturzeitung geht es recht schön; möchten Sie nicht gleich den letzten Jahrgang der Musikalischen Zeitung vornehmen, mit Rückblick auf die vorhergehenden? Es wäre eine schöne Gelegenheit, über das ganze musikalische Wesen im allgemeinen etwas zu sagen und künftige Urteile einzuleiten."[28])

Das Rep. ist die einzige Zeitschrift, die diese an sich gar nicht so fern liegende Aufgabe einer Fachschrift verwirklichte. Die Überblicke der anderen Zeitschriften — z. B. in den letzten Bänden der Zeitschrift ‚Caecilia", die langatmige Aufsätze über den „Gesamtzustand" der Musik enthalten — sind nirgends zur Methodik gediehen und nicht systematisch angelegt. Ja, bis in die jüngste Gegenwart, die allerdings veränderten journalistischen Voraussetzungen folgt, scheint diese Besonderheit nicht wieder aufgenommen worden zu sein, so sehr sie angesichts mancher Zer-

---

[27]) Brief an Zelter vom 19. 6. 1805.
[28]) Brief an Zelter vom 10. Oktober 1803; gemeint ist die L.A.M.Z.

rissenheit und Verkennung der Augenblickssituation am Platze wäre. —

Die Einzelheiten der Hirschbachschen „Übersichten" sollen, soweit sie eine Hervorhebung der bedeutenderen Werke bringen, erst im Zusammenhang mit der Werkkritik behandelt werden. Hier genügt die Erwähnung, daß die gelegentlich hinzugefügten Bemerkungen meist vom Thema abschweifen und daß die späteren „Übersichten" bloße Statistiken ohne Werturteil darstellen. Jedesmal werden unter 6—700 Werken die mutmaßlich 15—20 besten aufgezählt, wobei einmal der Ausruf entschlüpft: „Unsere Musikepoche bezeichnet man überhaupt am kürzesten und schlagendsten als die der Kleinigkeiten".

Von den beiden Jahresrückblicken beschäftigt sich der erste mit den Werken des Jahres 1843, er fusst somit noch auf der Mitarbeit Hirschbachs an der N.Z.f.M. Der zweite Jahresrückblick zeigt die schwierige Situation, in die das Rep. mittlerweile geraten war. Weniger seiner Bedeutung halber, als vielmehr als Beispiel für die veränderte Schreibweise Hirschbachs und für sein unstetes Abschweifen auf Nebensächliches bis zur Berührung grotesker Dinge, ist dieser Aufsatz im Anhang II wiedergegeben. Nur die Schlußausführungen gehören inhaltlich zu den „Übersichten", alles übrige ist ein neuer Versuch, die rücksichtslose Sprache des Rep.s näher zu begründen. Wir dürfen uns fragen, ob es notwendig war, soviel Härte und Rücksichtslosigkeit aufzubieten, um schließlich zur Quintessenz der Erkenntnis vorzudringen: „Das Meiste ist bloß da, um vergessen zu werden . . ."[29])

2. Werkkritik

Die Verlagerung der ursprünglichen Ideen, die dem Rep. Existenz und Gestalt geben sollten, machte vor der Ausgangsstellung Halt. Der klare Zweck des Rep.s: eine schnelle Besprechung a l l e r Neuerscheinungen zu liefern, ist trotz mancher Verschleierung — wenigstens vorübergehend — erreicht worden. Dies bedeutete vor allem eine systematische und methodische Erfassung und Durchdringung von rund zweitausend Werken im Jahr.

Schon die technische Durchführung dieser Arbeit bot Schwierigkeiten, da ein Zeitschriftunternehmen darauf angewiesen ist,

[29]) Am Schlusse des im Anhang II wiedergegebenen Aufsatzes.

die Neuerscheinungen von den Verlegern behufs Rezension ausgeliefert zu erhalten. Hier liegt die Grenze zwischen Kunst und Geschäft, gleichzeitig aber auch die Existenzfrage des Rep.s: denn in dem Maße, in dem die Verlagsprodukte günstig oder ungünstig besprochen wurden, wurden sie von den auf Reklame erpichten Verlegern eingesandt oder verweigert. Die irrige Annahme, daß jedes bedruckte Notenblatt als Kunstwerk betrachtet und rezensiert werden müsse, hatte nun zur Folge, daß unter tausend besprochenen Werken kaum einige Dutzend gefunden wurden, die den höchsten Anforderungen entsprachen. Die Ablehnung aller übrigen Werke, vom harmlosesten „Eisenbahnaktienschwindelgalopp für Pianoforte" (einer „gekrönten Preiskomposition"[30]) an über unzählige Transskriptionen und Variationen über Melodien „aus beliebten Opern" bis zu den größeren Werken kleinerer Meister, brachte die Verleger so schnell in Opposition zum Rep., daß Hirschbach schon im dritten Heft des ersten Jahrgangs mitteilen mußte, daß manche der angeführten Werke wegen Nichtzusendung nicht besprochen werden konnten. Da er aber auf Vollständigkeit des Kompositionsverzeichnisses großen Wert legte, führte er die nicht rezensierbaren Werke wenigstens namentlich an, und zwar anfangs in der laufenden alphabetischen Reihe der Komponistennamen, im zweiten Jahrgang in besonderen Verzeichnissen. Ein „systematisches Klassenregister gestattet in jedem Heft die Auffindung der Werke für die verschiedenen Instrumente, unter denen sich neben den üblichen Orchesterinstrumenten auch die Guitarre, das Akkordion,[31]) die Zither, der Csakan[32]) und die Physharmonika[33]) befinden. Zur angestrebten Vollständigkeit gehörte auch die fortlaufende Erwähnung der „theoretischen und anderen Schriften über Musik", der Zeitschriften, der Portraits und der Büsten.

Die versuchte und auch fast erreichte Vollständigkeit dieser Rubrik bildet ein Haupthindernis für die historische Betrachtung des kritischen Ergebnisses. Eine Würdigung der einzelnen Kritiken ist angesichts der ungeheuren Zahl der Besprechungen un-

[30]) Von A. Leutner, als op. 3 bezeichnet (I 438); für die „Beliebtheit" dieses Titels spricht, daß wir ihn zur selben Zeit als op. 6 von M. Erlanger. antreffen (I 387).

[31]) Ziehharmonika; sie ist eine Erfindung der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts, vgl. C. Sachs, Hdb. d. Musikinstrumentenkunde, 386.

[32]) Auch „Czakan", ein längst vergessenes Modeinstrument und zwar eine in einen Spazierstock eingebaute Flöte, gelegentlich auch „Stockflöte" genannt.

[33]) Eine Vorform des heutigen Harmoniums (C. Sachs, a.a.O. 384).

möglich, eine Auswahl hinsichtlich der Bedeutung der besprochenen Komponisten würde aber die besondere Struktur des Rep.s vermissen lassen. Damit berühren wir die künstlerische Seite der angestrebten Vollständigkeit, die das wesentliche Merkmal dieser Rubrik des Rep.s bildet. In der willkürlichen Auswahl der zu besprechenden Werke, wie sie in den anderen Zeitschriften üblich war, konnte sich eine künstlerische Überzeugung so stark auswirken, daß sie in allen Rubriken fühlbar ward und schließlich eine Einheitlichkeit ermöglichte, die wiederum auf die Wahl der zu besprechenden Werke zurückwirkte.[34]) Diese Wechselwirkung mußte dem Rep. versagt bleiben, da es Umfang und Inhalt seiner Werkkritik nicht selbst bestimmen konnte. Beides war abhängig von der Menge der Erscheinungen und erst in zweiter Linie von deren künstlerischem Wert. Kann man also bei den anderen Zeitschriften aus der Summe der Einzelkritiken eine Grundeinstellung des Ganzen ableiten, so ergibt die gleiche Addition im Rep. keine Einheit, sondern ein Nebeneinander zweier Momente: der künstlerischen Anschauung der Mitarbeiter des Rep.s als Ergebnis der Vielheit der Einzelkritiken, und des künstlerischen Bildes eines Musiklebens zweier Jahre als Vielheit der erschienenen Kompositionen. Die Rubrik „Werkkritik" ist für uns also in erster Linie ein eigentümliches, dabei aber auch das einzige in dieser Art erhaltene Dokument des gesamten Musiklebens zweier Jahre, soweit es sich aus den Kompositionen herleitet. Das kritische Ergebnis kommt infolge seiner Abhängigkeit von der Bedeutung der besprochenen Werke und von der Bedeutung der beteiligten Rezensenten erst in zweiter Linie in Frage.

Auch Hirschbach empfand diese besondere Abhängigkeit des Rep.s von einer der Kritik übergeordneten Macht; da schrieb er:[35])

„Einer zukünftigen Generation sei aber unser Werk ein Zeugnis des Musiklebens der Gegenwart, unserer Irrtümer vielleicht, aber auch unserer Anstrengungen für das Edelste."

Damit gibt er uns selbst die einzige Möglichkeit an, nach der wir sein Werk würdigen können. Eine vergleichende Betrachtung der kritischen Arbeit, sei es mit der N.Z.f.M. oder der L.A.M.Z., müssen wir uns freilich im einzelnen versagen; sie würde auch nur einen Nebenzweck erfüllen, und ist angesichts

[34]) Wobei vorläufig die möglichen Schäden der Einseitigkeit außer Betracht bleiben.
[35]) Pr. 6.

der schwierigen Beschaffung der Kompositionen heute sehr erschwert. Das durch die Werkkritik des Rep.s erhaltene Musikkulturbild können wir aber veranschaulichen durch ein Register aller in den beiden Jahrgängen genannten Komponisten. Dadurch wird es möglich sein, ein getreues Abbild der immensen Arbeitsleistung zu geben, der Hirschbachschen Forderung nach Vollständigkeit Genüge zu tun und gleichzeitig den künftigen Gebrauch des Rep.s zu wissenschaftlichen Zwecken erheblich zu erleichtern.[36]) Zur Belebung der monotonen Aneinanderreihung von Namen, die nur dann eine besondere Hervorhebung bringt, wenn es sich um Erwähnung mehrerer Werke eines Komponisten handelt, dienen einige systematische Gruppierungen, in die auch einige für unsere Darstellung wichtige Ergänzungen eingeflochten sind.

Gesamt-Register
der in beiden Jahrgängen erwähnten Komponisten.

Erklärung der nur für diesen Abschnitt geltenden Abkürzungen:

01 : Eine Null vor der Ziffer bezeichnet die Seitenzahlen des Probeheftes.

II 1 : Alle Ziffern nach II bezeichnen die Seitenzahlen des zweiten Jahrgangs des Rep.s.

: 1 : Die Seitenzahlen nach dem Doppelpunkt bezeichnen eine Rezension des Werkes in der Rubrik „Leistungskritik"[37]).

(1) : Eingeklammerte Zahlen bedeuten, daß Komponist und Werk zwar genannt sind, die betreffenden Werke jedoch dem Rep. nicht vorgelegen haben[38]).

1r : Ein der Seitenzahl zugefügtes „r" zeigt eine Rezension an[39]).

1b : Ein der Seitenzahl zugefügtes „b" zeigt eine Bearbeitung (Transskription etc.) eines Werkes durch einen anderen Autor an. (Die dadurch schon im Rep. hervorgerufene doppelte Erwähnung eines Werkes ist auch hier beibehalten).

Gruppierungen:

°Abendroth -Dieses dem Namen vorgesetzte Zeichen besagt, daß der Komponist weder in Mendel-Reißmanns Musikalischem Konservationslexikon (1870), noch in H. Riemanns Musiklexikon (10. Aufl. 1922) genannt ist.

---

[36]) Nur der zweite Jahrgang enthält ein allerdings ungenaues Register.

[37]) Die Begründung für die Einbeziehung solcher Rezensionen erfolgt weiter unten.

[38]) Für die Beibehaltung dieser Gepflogenheit spricht, daß aus der Anführung der unbesprochen gebliebenen Werke ein allgemeiner Anhaltspunkt für die Zeit der Veröffentlichung der Werke gewonnen werden kann.

[39]) Selbst wenn es sich nur um lakonische Äußerungen, wie z. B. „Geschmacklos" etc. handelt.

Alkan° -Dieses Zeichen hinter Namen sowie Zahlen besagt, daß das im Rep. genannte Werk des Komponisten zur ungefähr gleichen Zeit auch in der N. Z. f. M. (19. Bd. 1843 bis 24. Bd. 1846) besprochen wurde.[40])

Adam⊕ -Dieses Zeichen hinter Namen sowie Zahlen besagt, daß das im Rep. genannte Werk des Komponisten zur ungefähr gleichen Zeit auch in der L. A. M. Z. (45. Jg. 1843 bis 48. Jg. 1846) besprochen wurde.[41])

Auber● -Dieses Zeichen hinter dem Namen besagt, daß der Komponist in den „Vierteljahrsübersichten" des Rep.s erwähnt ist.

Becker -Fettgedruckt sind die Namen derjenigen Komponisten, die in der L.A.M.Z., in der N.Z.f.M. und in den Vierteljahrsübersichten des Rep.s erwähnt werden.

A r l e t : G e s p e r r t gedruckt sind die Namen derjenigen Komponisten, von denen Erstlingswerke (op. 1-4) angeführt und besprochen werden.[42])

Anmerkung: Die vielen Druckfehler des Rep.s sind nach Möglichkeit berichtigt. Dies gilt hauptsächlich für die (abgekürzten) Vornamen der Komponisten, während die Irrtümer in den Opuszahlen mangels geeigneter Unterlagen nicht berücksichtigt werden konnten.

Ferner sind die Vornamen der deutschen Komponisten nach der deutschen Schreibweise angegeben. (Ch.-Charles — Carl — Karl — K.); da das Rep. im Gegensatz zur N.Z.f.M. die üblichen französischen Titelblätter originalgetreu zitiert, waren manche Umstellungen erforderlich, z. B. W. — Wilhelm — Guillaume, auch Guglielmo etc.

Soweit die Kompositionen in Sammelwerken (z.B. Täglichsbecks „Orpheon" etc.) erschienen sind, gelten die Zahlenhinweise nicht dafür, sondern für die erste Erwähnung der betreffenden Komponisten. Das Rep. enthält an der bezeichneten Stelle die entsprechenden Seitenhinweise. Pädagogische Werke, soweit sie instruktive Stücke enthalten,gelten als Kompositionen; Sammelwerke, Portraits und Büsten sind hier nicht angeführt, theoretische Schriften nur dann, wenn sie im Rep. besprochen wurden.

---

[40]) Der Vergleich deckt sich chronologisch insofern nicht, als das Rep. vom Jahre 1843 nur die im September und Dezember erschienenen Werke bespricht, während das Inhaltsverzeichnis des 19. Bd. der N.Z.f.M. den Zeitraum August bis Dezember umfaßt. Dasselbe gilt für den 24. Bd. 1846, da das Rep. nominell mit 1845 schließt, durch die Verzögerungen im Erscheinen aber eine Reihe später erschienener Werke noch einbezieht. Die Irrtümer der Inhaltsverzeichnisse in der N.Z.f.M. (meist Nichtanführung besprochener Werke) konnten nur zum Teil berichtigt werden.

[41]) Wie bei der N.Z.f.M. die Halbjahresbände, so mußten hier die Inhaltsverzeichnisse der ganzen Jahrgänge 1843—46 zum Vergleich herangezogen werden. Die dadurch hervorgerufene Vergrößerung der Zeitspanne kommt dem Vergleiche insofern zu gute, als weder die N.Z.f.M. noch die L.A.M.Z. die Werke sofort nach ihrem Erscheinen rezensierten.

[42]) Die Begründung für die Einbeziehung dieser Gruppe erfolgt in dem anschließenden Abschnitt.

°Abendroth (T) 143r,
Abenheim (J) 011b, 12, 62, 517,
Abt (F) 026r, 62, 143r, 517,[1]
°Ackens (C. F.) 517
Adam⊕ (A) 011r⊕, 026r⊕, 12b, 143b, 299b, 377b, 429b, II (44)[2]
Adam (C. F.) 517,
°Adler (J. C.) 011
°Adlerstein (J. J. v.) II (117)
Aiblinger (J. K.) 62, (338), (429), (471), II (46), 285r,
Alard (D) 471, II 301/2r,[3]
Alary (J) 255
Alkan⊙ (C. V.) 338r, 377r, II68r, (115)⊙, 285r, 333,[4]
°Almasy (V) 105r,
Almenraeder (K) 041r,
Alquen (J. v.) 521,
Alvars (E. Parish—) 025r, 143r, 471r, 517, II (119)[5]
°A l v e n s l e b e n⊙ (G. v.) II 169r⊙,[6]
°Amarillo (N) 255
°Amelot (Madame) 12r, 471,[7]
Anacker⊙⊕ (A. F.) 255r⊙⊕, 517⊙,
°Anderl (Quir.) II (119), 285[8]
André (Ant.) 12, 377,[9]
°André (B. de Saint) 027r,
André⊙⊕ (Jul.) 12⊙⊕, 299⊙⊕, 429⊙⊕, 471r⊙⊕,

---

[1] Vollkommene Ablehnung eines Liedes, „das an nichtssagender Trivialität seines Gleichen sucht", und einiger Klavierstücke op. 46/47.

[2] Oper: „Der König von Yvetot"; die Ouvertüre ist „besser als andere Werke dieser Gattung". In der Oper fällt die „kecke Kompositionsweise" und eine „liebenswürdige Trivialität der Melodien" auf. Die Übersetzung des Textes ist schlecht, sogar die „richtige Wortdeklamation" ist außer acht gelassen. „Harmonische Coups gehören zur Sachlage ... Wann endlich wird Deutschlands gerechter Stolz erwachen? Wann wird der deutsche Michel dreinschlagen?"

[3] Berühmter Violinvirtuose und Pädagoge in Paris: „graziöse Salonstückchen".

[4] Eine eingehende Besprechung mehrerer Klavierstücke dieses zeitweilig neben Liszt gestellten Pianisten. Sind die Lisztschen Werke als „Übertreibung" gegen früher zu bezeichnen, „so kann man Alkans Erzeugnisse ... eine Übertreibung der Übertreibung nennen". Die eingehende Untersuchung der Werke kommt zu einem negativen Ergebnis: „unmusikalische Knaupelei ... Abgeschmacktheiten und ... Unsinn". Bemerkenswert ist eine Etude op. 27 „Le Chemin de Fer", über die das Rep. berichtet: „eine unglückliche Idee, den Dampfwagen musikalisch zu schildern ... das Rasseln desselben ist ... insofern gut getroffen, als die ganze Etude selbst eine bloße Rasselei ist". Wir erkennen in diesem Werke einen Vorläufer von A. Honeggers „Pazific 231". Interessant ist ferner, daß Alkan auch Werke für das Pedalklavier (in Nachahmung Schumanns) veröffentlicht hat.

[5] Dessen Kompositionen beweisen, wie „große Virtuosen [Harfe] schlechte Komponisten sein können".

[6] Ein frühes Werk op. 4 (Lieder) eines Dilettanten, das eingehend besprochen wird: „Neues und Eigentümliches bietet keines der Lieder dar".

[7] Weibliche Komponisten erhalten im Rep. eine ironische Aufmerksamkeit; das vorliegende op. 2 (eine Fantasie-Caprice für Klavier) wird begleitet von dem Ausruf: „Haben wir doch auch, zum Besten des Publikums, männlich dem Drange widerstanden, ein Kochbuch herauszugeben". — Im Folgenden erwähne ich die Rezensionen des Rep.s über Werke weiblicher Komponisten nur in besonderen Fällen.

[8] Interessant ist die Titelbezeichnung einer „Kurzen lateinischen Messe": „mit ausgesetzter Orgelstimme".

[9] Theoretisches Werk: „Lehrbuch der Tonsetzkunst" Bd. II. Teil 3

Apel (K. G.) 255[10])
Appel⊙ (K) 429, 471r⊙, II (113)⊙ (114).
°Aprile⊙⊕ (D. G.) 027r⊙⊕,[11])
°A r l e t (A) 517r,[12])
°Arminius 517
Arnold (F. W.) 12, 143,
Artôt⊕ (J) II (42), 49r, 69r⊕, (90), (114) 225r,[13])
°Artus (A) 143, 255, 299r,[14])
Aßmayr (J) 213r, 255r, 340,[15])
Auber⊙● (D. F. E.) 09br, 011br, 040b, 12b, 62b, 105b, 143b, 256b, 299r⊙, 340b, 377r⊙, 472b, 517b, II 273r⊙, 389r, :044, 463,[16])

°B ... (Contessa Marietta di) 340,
Bach⊙⊕ (J. S.) 105, 256r⊙, 377r, 429, 517, II 17r, (46)⊕, (119)[17])
°Bach (N. G.) 143,
Bach (Ph. E.) 256
Bach⊕ (W. F.) II 33r⊕,
Baermann (H) (213)
Baldenecker (J. D.) 011r,
B a e r m a n n (K) 378r,[18])
Balfe● (M. W.) II 33r, 103r, 237r, 341r,[19])

(Fuge); Riemanns Angabe der Veröffentlichung dieses Werkes 1832—40 ist demnach ungenau.

[10]) „Choralbuch zum Schleswig—Holsteinischen Gesangbuch". Apel benutzte die Herausgabe des Choralbuches, um einige eigene Melodien hineinzuschmuggeln, eine heute noch bestehende Unsitte der Herausgeber von Gesangbüchern, Volksliedsammlungen etc.

[11]) „Singübungen"; es ist möglich, daß es sich in den Angaben Riemanns über Aprile um einen Irrtum insofern handelt, als der nicht gegenannte Aprile (Gesangsprofessor am Brüsseler Konservatorium) ebenfalls Solfeggien und andere gesangspädagogische Werke herausgab. Auch die L.A.M.Z., der ich die Nachricht über die Stellung Apriles entnehme, berichtet ausführlich über diese Gesangsübungen.

[12]) op. 1 (Lied): „viel Noten und kein Gedanke".

[13]) Gemeint ist der Violinvirtuose Alexandre Joseph M.: „Artôt ist unsern Lesern ein alter Bekannter, aber ein schlechter. Ein nichtsnutzigerer Virtuosenkomponist ist nicht möglich".

[14]) Wahrscheinlich das Pseudonym eines französischen Salonkomponisten.

[15]) Die angeführten Offertorien dieses Schülers M. Haydns werden mit „routiniert" und „mittelmäßig" bezeichnet.

[16]) Opern: „Des Teufels Anteil", „Die Sirene" und „Die Barcerole"; das Urteil ist im Ganzen günstig; die Texte werden gelobt, überhaupt Auber und die Franzosen über die Italiener (Bellini etc.) gestellt. Ein Arrangement einiger Arien aus „Des Teufels Anteil" von A. Adam wird beurteilt: „Charakteristisch ist's, daß ein sogenannter renommierter Opernkomponist wie Herr Adam, die schlechten Sachen eines Andern arrangiert. Nur gänzliche Charakterlosigkeit und das Bewußtsein innerer Nichtigkeit befähigten in diesem Falle dazu".

[17]) „Altmodische Giguen und Sarabanden...unbedeutende Sachen"; „falscher Enthusiasmus" bei der Veröffentlichung einer Kantate (G. A. 35, Nr. 179), die „langweilig und so veraltet" ist, „daß nur der Kenner einiges Vergnügen daran finden kann". (Kommentar überflüssig!).

[18]) Ein „schwaches" op. 2 (Divertissement für Klarinette und Orchester) des Sohnes des berühmten Klarinettenvirtuosen H. B., des Freundes Mendelssohns.

[19]) Oper: „Die vier Haimonskinder" und „Der Liebesbrunnen"; „wer Donizettis, Aubers, Adams, etc. Manieren kennt, weiß Balfes Produkte genug zu würdigen". In einer von Hirschbach signierten Rezension heißt es: „Wenn ich so diese Noten anblicke, überschleichen mich ganz eigne

Banck⊕ (K) 12r, 62, 256r⊕, 517r,[20])
Barnbeck (F) 62, (429) 518,
Barth⊙⊕ (G) 213r⊙⊕, II 33r⊙⊕, 333⊙,
Basily (F) (213)
°Batka (J. N.) 340r, (518) II (91), 100,[21])
Batta (A) 13, 379, 518r, II (114)
Battanchon (F) 213r,
°Baudissin (Gräfin) 379r,
Bauer (A) (256)
°Baumann (A) 144r, 213r,[22])
°Baumann (C. F.) 62, (105), (300), (429)[23])
°B a u m e i s t e r⊙ (P) II 18r⊙,[24])
Baumgartner (A) 301r,
B a u m g a r t n e r⊙⊕ (W) 105r⊙, 430r⊕, (518)[25]).
Bazzini⊙⊕ (A) 62r⊙, 106r⊕, 144r, 340r⊙, 379r⊙, 430, 472r⊕, 518⊙, II 225r⊕, 349⊕,[26])
Beauplan (A. de) 144
Becher⊙⊕ (A. J.) II 285r⊙⊕,
°B e c k e r (A) 214r, II 69r,[27])
°Becker (F) II 302,
Becker (J) 214r⊙, 518r⊕, II 69r⊙⊕, 132r,[28])
Becker⊙⊕ (K. F.) 62⊙, 377, 518, II 49r⊙⊕, 69⊙⊕, 333⊙, 365r⊙,[29])
Becker⊕ (V. E.) 63⊕, 340,
°B é e r (B) 379r,[30])
Beethoven⊙⊕ (L. v.) 106b, 144r, 214, (256b) 301b⊙⊕, 340/1r⊙, 379b⊕, 472r⊕, 518/9r, II49r, (115b), 333,[31])
Belcke⊙⊕ (C. G.) 519r⊙⊕, II237r⊙,

---

finstre Gedanken. Wie viel ... ist ... aufgewendet worden ... für ein eitel Nichts! — für ein Machwerk, dessen bleiche Physiognomie Todesgeruch aushaucht ... Diese komische Oper [Der Liebesbrunnen] ist für den, der tiefer nachdenken mag, eine sehr tragische!"

20) Der zeitweilige Mitarbeiter an der N.Z.f.M. ist ein typisches Beispiel für solche „Volksliederkomponisten", die „in den Kreisen des modernen Dilettantismus ein bedeutendes Ansehen" erhielten. Das Rep. setzt sich mit solchen „Salonvolksliedern", die „eine indifferente und allgewöhnliche Physiognomie" haben müssen, um überall zu gefallen, treffend auseinander.

21) „Trefflicher Physharmonika-Spieler".

22) B. folgte der besonders üblen Manier, Volksliedmelodien abzuändern, sie mit neuen Texten zu versehen und als eigene „opera" herauszugeben. Das Rep. ist diesem Verfasser gegenüber zu milde.

23) Der Herausgeber eines Kirchengesangbuches für Zürich.

24) Ein „triviales" op. 1 (Lieder), das nichts enthält, was „ein op. 2 von derselben Hand wünschen ließe".

25) op. 1 (Männerchöre) und op. 2 (Frauenchöre) des späteren Freundes Wagners (Züricher Zeit). Die allgemeine, soziologische Probleme berührende Rezension kommt zu einem günstigen Ergebnis.

26) „Er gehört jedenfalls noch zu den besseren, nicht so geistlosen Geigenkomponisten der Gegenwart", ist aber „Vielschreiber". (Die frühen Werke sind meist Salonkompositionen und Transskriptionen).

27) op. 1, Lieder, die günstig beurteilt werden; op. 2 (Lieder): „Wert ... zwischen Proch und Kücken".

28) Der eigene Mitarbeiter erhält eingehende Rezensionen über sein Chorwerk „Die Zigeuner" und über seine „Männergesangsschule".

29) Ausser den verschiedenen Ausgaben alter Werke ist eine Komposition „Der Sachsen Gruß", ein Festlied für Männerchor erwähnt — allerdings unter Abkürzung des Namens („B") — dessen Entstehen auf die Rückkehr des Königs von Sachsen aus England zurückzuführen ist. (Vgl. hiezu R. Wagners Lied „Gruß seiner Treuen...")

30) op. 1 und 2 (Salonklavierstücke): „Thalbergsche Manier".

31) Besprochen werden eine bei Nottebohm nicht verzeichnete frühe Fas-

Bellini (V) 027r, 63b, 106b, 144b, 215b, 256b, 301b, 379b, 472/3b, 519b, II69r, (100b)
Bellmann⊙ (K. G.) II 226r⊙,[32])
°Beltiens (J. M. H.) 519, II 70r,
°Bendixen⊕ (Luise) II 349⊕,
Bendl (K) 63, 256, 341, 379,
Benedikt (J) 106r, 144r, 301b, II (90), 286r,
Bennett (W. S.) II 129r⊙⊕, 381/2r⊕,[33])
Benoni (J) 144r,
Berens (H) II (117)
Berens (K) 63, 473,
Berger (L) 215r, 519r,[34])
Bergson (M) et Mueller (Iw) 215r, 473r
B e r g t⊙● (A) II 132r⊙,[35])
Bergt (Aug.) II (100), 302r,
Bériot (C. de) 13, 144b, 301b, 341, 519r, II 389r,[36])
°Berka (F) 473, II (117)
°Berkmueller (A) (144/5)
Berlin⊕ (A) (430)⊕
Berlioz⊕● (H) 215r, 379br⊙, II 169r, 302r, 373br,
°Bernhart (A) (145)
°Bernt (K) II (98)
Bertelsmann⊕ (K. A.) 027, II 170r⊕, 365r,[37])
Berthold (G. [H?]) 215 II (120)[38])
Bertini⊕● (H) 09r⊕, 012r⊕, 106r⊕, 215r⊕, 301, 380, 430/1r, 519, II 18r⊕, 273/4r, 286r, 303r, 333⊕, 349r,[39])
Beyer⊕ (F) 13r, 106r⊕, 257r, 301, 380r, 431r, 519r⊕, II (91), 286r, 365r,[40])
Bibl (A) (215) II 333
Bierey (G. B.) 63r,[41])
Bilse (J. B.) 216
Binder (C) 380r, II 317r[42])
Bischoff (C. B.) 13, 520

sung der Pizarro-Arie aus Fidelio (mit anderem Text) und die zwei Sonatinen (Ges. A. 16, Nr 37, 38), deren Echtheit bestritten und deren Ausgabe als absichtliche Fälschung des Verlages (Cranz,Hamburg) hingestellt wird. Bei den übrigen Werken handelt es sich um Bearbeitungen.

[32]) Der Komponist des Liedes „Schleswig-Holstein meerumschlungen"; seine patriotischen Texte werden gelobt.

[33]) Von Hirschbach selbst unterzeichnete vernichtende Rezension über das Trio op. 26 und über das Sextett op. 8; lediglich von dem Capriccio op. 27 für Klavier heißt es: „nicht übel. Wir mögen lieber Kleinigkeiten von Bennett als große Sachen".

[34]) „Ein wackerer Künstler", aber „einseitig" und der „älteren Schule angehörend". Er gehört zu denen, „die über der Zeit zu stehen glauben, wenn sie sie grundlos verachten".

[35]) Ein op. 1 (Sonate für 2 Klaviere), das von Hirschbach günstig besprochen wird.

[36]) op. 46, Violinkonzert Nr. 4: „Ein glänzender, aber an Erfindungsreiz sehr dürftiger Allegrosatz. So etwas Konzert zu nennen! Blasphemie!"

[37]) Oktavengänge zwischen Baß und Singstimme — es handelt sich um Lieder — werden scharf gerügt.

[38]) Ein merkwürdiger Titel: „Duett für zwei Katzen mit Pianoforte". Über andere „Katzenmusiken" und deren politische Bedeutung vgl. H. Schultz, „Vesque von Püttlingen", 172.

[39]) „Verachtung ist das einzige, was die Kritik immerfort lästigen Erbärmlichkeiten entgegenzusetzen hat", heißt es in der letzten Rezension des Rep.s, das im übrigen den zahlreichen Veröffentlichungen Bertinis willig folgt.

[40]) z. T. milde Beurteilungen dieses transskriptionswütigen Autors.

[41]) Nachgelassenes Werk (Messe).

[42]) Frühwerke op. 7 und 8 (Lieder) des Komponisten einer Tannhäuser Parodie.

Blahack (J) 216r, (257)
Blahetka (Leopoldine) 13r, II 304r
Blatt° (F. T.) 107°, II (114)
°Bluhm (W) 341r,
Blum (K) 431r,
Blumenthal⊕ (J. v.) 257r⊕, II 35r
°Boch (C) 107
°Boch (F) 257r
°Bochsa (N. C. R.) 027, II (102)
Bockmuehl (R. E.) 13r, 216, 473, II 249r, 274, 373r,
°Bode (L) (145)
Bodenschatz (K. H.) 520
Boehm (K. L.) II (90)
Boehm (Th) II 286r,[43])
°Boehmer (C) (473), 520, II 237r, 349, 389,[44])
B o e i e° (J) 027r, II 349r°,[45])
Boerner (J. G.) 301r
°Boers (O) 107, 257,
Bogenhardt (F. G.) 301
°Bohlmann (H) 14, 380, II (45), (99)
Boieldieu (A) 107b, 473b,
Bombelles (Gr. H. v.) 145r,
°Bonn (H) 63, 302r,
Boom⊕ (J. v.) II 81r⊕,
Bordogni⊕ (M) II 34r⊕
Bornhardt (J. H. K.) 380, II 48
Bosch (F) 012, 107,
°Bosen (F) 63
°Bosisio, 380,
°Boskamp (T) (341) (431)
°Bottens (F. W. J.) 473
Boyneburgk (F. Fr. v.) 257
Brandenburg⊕ (F) 63, (216) (257), 302r⊕, (341), II (90) (115)
°Brandt (G) (216)
Brauer (F) 107
Braun (A) 107
°Braun (B) (342)
°Braun—Constable (W. v.) 380
Braune (F. W. O.) 63r, 107,
Bree (J. B. v.) 258r
Breidenstein (H. K.) (431) II 341r
Breuer° (B) 302r°
Briccialdi°⊕ (G) 107°, 145r, 216r, 302r⊕, 342r, 431r, II 34r, (114), 304r, 342r,[46])
°Broch (Ph) II (90)
Broër (E) 473r,
Brosig° (M) II 34r°,
Bruni (A. B.) II (89)
Brunner°⊕ (C. T.) 14r, 63, 107r⊕, 145, 216r°, 258r, 342r, 380/1r, 431/2, 473/4r, 520r, II (43) 342,[47])
°Budinsky (F) 145, II (117)
B u l l°⊕ (Ole) 15r[48])
°Bunke (F. E.) 474,
Burghersh (Lord Westmorland), 027, 037r, 15, 43, 107, 130r, 343, 362,
Burgk (J. a.) 381,
Burgmüller (Ferd.) 474r, II 70r, 287r, 381
Burgmüller⊕ (Friedr.) 010⊕, 012r⊕, 15, 63/4r, 107r, 145, 217r, 303, 343, 381r, 432, II (42), (116)

[43]) Eine interessante Entgleisung, die gerade gegenüber dem Verbesserer des Instrumentes unangebracht war: wir sind „ganz sicher überzeugt..., daß für das langweilige Seufzerinstrument, die Flöte, kaum etwas Geistreiches gedacht werden kann".

[44]) II 237 ist der Name verdruckt: Brehmer; die Rezension lautet lakonisch: „geistlos".

[45]) „Unbedeutende" Erstlingswerke op. 1 und 2 (Lieder).

[46]) Viele Transskriptionen, die den Referenten zum Ausruf veranlassen: „So versucht's doch zum T....l ein Mal mit Originalwerken, ihr Holzblasinstrumentkomponisten..." Die Abneigung gegen die Flöte mischt sich hier mit der Abscheu vor so vielen „abgegurgelten Donizettiaden".

[47]) Ein Vielschreiber pädagogisch-instruktiver Klaviertransskriptionen, auch für den Anfangsunterricht; Das Rep. folgt den vielen Veröffentlichungen eifrig: „Herr B. schreibt fort, wird rezensieren fort". (Die Pädagogik muß außerordentlich gering gewesen sein, da der Schüler von Anfang an mit den hohlsten Arrangements traktiert wurde).

[48]) op. 1, 2 und 3, Werke für Violine mit Klavier- oder Orchesterbegleitung; das Ergebnis: „ärgste Sudeleien, welche in der letzten Zeit die Kunst befleckt".

Burgmüller• (N) 107[49])
°Burkhardt (S) 013r, 343, 432r, 474, II (42), (43), (91), (116), (333)
°Busch (J. G.) 15, 145, 303, 381, II (89)
Busschop⊕ (J) 520r⊕
°Busse (F) 217

Caldara (A) 382
Campagnoli (B) II (89)
Campana (F) 145r
Canthal (A. M.) 64, 217, 303, 343, 432, 474, II (113) (117)[50])
Carafa (M) 520
Carcassi (M) II (89)
Carulli (F) 145, 303, 432,[51])
°Cavallo◎ (V) II 170r◎,
Chaulieu (C) 145/6r, II 70r,
Chelard (A. H.) 343,
°Cheret (F. X.) 64r,
Cherubini (L) 520
Chopin (F) 010br, 303, 382r◎⊕, 520b, II (91b), 226r, 342r,[52])
Chotek◎ (F. X.) 013r, 108r, 343r◎, 382r, 474r, II (116)◎ 274,
Christern (K) 65r,[53])
Christoph (W) 108
Chwatal (C) 258, 432,
Chwatal◎ (F. X.) 013r, 15r, 64r, 108r, 146r, 258, 343r◎, 432r, 474, 520/1r, II 18r, (42), (43), (92), (116)[54])
Ciccarelli (A) 15r,
Cimarosa (D) 521,
Clapisson (L) 303r,
°Claudius (O) 521,
Clementi (M) 217, II (92)
Commer◎⊕ (F) 65r⊕, 108, 146⊕, 258, 303r⊕, 382⊕, (432)◎, 521, II 304◎,
°Coninx (L) 041r
Conrad (E) 16r,
Conradi (A) 259, 343, 383, 432, II 226,
Conversi (G) (432)
Coppola (P. A.) 521,
°Cottignies (C) 147r,
Cramer◎ (H) 013/4r, 16, 108, 147r, 217, 259, 303, 343, 383/4, 432/3r, 474r, II 70r, (92), (101), 304,[55])
Cramer (J. B.) 147, 303, 384, 475, 521r, II 18r, 70r,
Cranz⊕• (A. F.) 303r,[56])
Curci (J) 65r, II (120)
Curschmann (F) 16, 108, 259, 343, II (63),

49) Ein nachgelassenes Streichquartett op. 14.

50) C. ist, wie S. Burckhardt, einer der ersten Bearbeiter Wagnerscher Werke („Mit Genehmigung des Komponisten"), z.B. „Rienzi-Galopp" etc.

51) Carcassi und Carulli sind zwei Guitarren-Virtuosen, die auch instruktive Werke (Schulen etc.) veröffentlichten.

52) Eingehende Rezensionen über einige Mazurken, die zu manieriert erscheinen, über die Berceuse op. 57 und die Sonate op. 58: „Chopin ist von den modernen Klavierspielern fast der Einzige, dessen Kompositionen auch dem Musiker Interesse einflößen, weil sie einem poetischen Geiste entsprungen und weil, wenngleich in ihnen das virtuose Element vorherrscht, solches doch nur selten den Wert der Komposition beeinträchtigt".

53) Der gelegentliche Mitarbeiter der N. Z. f. M. fordert als Komponist die Kritik zum „stummen Mitleid" heraus!

54) Arrangements-Vielschreiber für Unterrichtszwecke werden im Rep. oft auffallend milde behandelt.

55) Ein typischer Verleger-Arrangeur, der den Referenten des Rep.s wiederholt zu drastischen Bemerkungen verleitet. Er ist mit dem nächstgenannten berühmten Klavierpädagogen nicht verwandt.

56) Der Hamburger Verleger?

°Cuzent (P) 433, II (117),
°Czermak (F) 475, II (45),
Czerny⊙● (K) 014r, 66/7r, 108/9r, 148r, 217r, 259r⊙, 304r, 343r, 384r, 475r, 521r⊙, II 19r⊙, (43), 50r⊙, 71r⊙, 81r, (92), 265/6r, 287r,[57])

Daase (R) 014, 433,
Damcke⊙⊕ (B) 014r⊕, 218r⊙, 344r⊙⊕, 384r⊙⊕, 433r⊙, 521r⊙, II 358r,
Dammas⊕ (H) 67r⊕, 260r, II 358r,
Damoreau-Cinti (H) I 474, II 249[58])
Danckelmann (Fr. v.) 344
Dancla (J. C.) 218r,
°Danek (V) II 304r,
°Daniele (G) 260,
David⊕● (Fel.) II 81r, 145r, 171r, 185r⊕, 287r, 325r, 342r, 389/90r, : II 195,[59])
David⊙⊕ (Ferd.) II 173r, 227r⊙⊕, 333r⊙⊕, 342r,
Decker (K) 027r,
°Dejazet (E) 110r, 475r,
Derckum⊙⊕ (F) II 5r⊙⊕,
°Derffel (J) 148
°Derlet (A) (522)
Dessauer⊕ (J) 028r, 110r, II 213r⊕, 227, 304,
Diabelli⊙ (A) 110, 148, 218r, 344, 385, 433, 475, II (42), (43)[60])
°Dielitz (T) (522)
Diethe (F) 475
°Dietrich (F) 148, II (99)
°Dittrich (C) 16, 344,
°Dobozy (K) 67r,
Dobrzynski (I. F.) II (46), 365r,
°D o c t o r (F. E.) II 304r,[61])
Doehler⊙⊕ (T) 010br, 014r⊙, 16r, 110r⊕, 148r⊕, 260r, 304r⊕, 344r⊙⊕, 385r⊕, 433r, 522r, II (43), 51r, (92), (113), (116), 134r⊕, 249, 287r, 305r, 382,[62])
°Dollmetsch (F) 522,
Donizetti⊙⊕ (G) 67/8, 110/2r, 148/51r⊕, 219, 260/1r, 305r⊙, 344r, 385/6r, 433, 475r, 522, II (47), (100), (115), (116),[63])
Dont (J) 305,
°Doppler (J) 015, 68r, 345, 522r, II (118)
Dorn⊙ (H) (68), 112r, 345r, II 134r⊙, 343r, : 419,[64])
Dotzauer (J. J. F.) 476 II (90), 249r, 343r, 350,

---

[57]) Die erste Rezension des Rep.s beginnt bei op. 724; „man kommt endlich als Kritiker in Verlegenheit, wenn man immer und immer aufs Neue von C. berichten soll", schreibt der Rezensent in einem späteren Bericht.

[58]) Gemeint ist wahrscheinlich die Sängerin Laure Cynthie.

[59]) Die Folge der Deutschlandreise dieses als „exotisch" bezeichneten Komponisten war das Erscheinen vieler kleiner Werke, die im 2. Jg. des Rep.s neben dessen Aufsehen erregendem Werke „Wüste", einer „Ode-Sinfonie" eifrig besprochen wurden.

[60]) Die Unterscheidung „Ad." und „Ant." Diabelli dürfte auf eine Ungenauigkeit zurückzuführen sein.

[61]) op. 1 (Klavierfantasie): „Kein Gedanke darin, der nicht schon 1000 Mal abgeleiert und gedroschen wäre..."

[62]) „Mit Herrn D. geht's reißend bergab; er wird immer pauvrer an Passagen- und Klingklangerfindung. Die Kritiker werden wohl bald ausgelitten haben".

[63]) In der Beurteilung Donizettis vereint sich die Abwehr gegen die italienische Musik mit der Bekämpfung des Verursachers so vieler erbärmlicher Transskriptionen.

[64]) Die Oper „Der Schöffe von Paris" wird gelobt.

°Dregert 345,
°Drescher 476,
Dressler (R) 386,
Dreyschock⊕● (A) 015r⊕, 386r, 433, II 20r, 71r, 145r, 358r,[65])
Dreyschock (R) 68,
Drobisch°⊕ (K. L.) (522/3)°⊕,
Drouët (L) 476,
Dueringer (J. P.) 219
Duerrner°⊕ (J) 17r°, 112r⊕, 386r⊕, 523, II 71r°⊕, 250r⊕[66])
°Dumolard (C) 112r,
°Duport (Lia) 261r,
Dussek (J. L.) II (92), 305,
Duvernoy°⊕ (J. B.) 015r, 68r°, 112r°, 151r, 261r⊕, 345r°, 386r°, II (92), 274r, 287r,
°D u v i v i e r (A) II 34r,[67])

E. (H. [erzog] z. [u] S. [achsen]) 433r,
Eberlin (J. E.) 523,
Eberwein (M. K.) 17,[68])
°Eckardt° (W) II 213°,
Eckert● (K) II 288r,
°Eder (Z) (434)
Egressy (B) 523r,
Ehrlich (C. F.) 345, 523r, II (48)
°Eisenberg 387r,
Eisenhofer⊕ (F. X.) II 250r⊕, 275r⊕,
Enckhausen (H) 113r, 387r, II 71r,
Endter° (Enders?) (J. N.) II 186r°,
Engel° (D. H.) 69r, 387r, 434r, 476r, II 71r°,
°Engelhardt (E) 113,
Erk°⊕ (L) (219) II (119)°⊕ (120)⊕, 180r°⊕,
Erkel (F) 523r,[69])
Erlanger (M) 387r,[70])
Ernemann°⊕ (M) 18r°⊕, (219)°,
Ernst° (H. W.) 18r°, 69, 113r°, 305, 524,
°Eschborn (J) 69, 524,
Esser⊕● (H) 18, 69r, 261r, 345b, 434b, 476, 524r, II 34r, (63)⊕, 186r, 251r⊕, 390,[71])

65) Die vierte Rezension enthält eine prinzipielle Äußerung Hirschbachs über „die ewigen jämmerlichen Lappalien und sich aufblähenden Genielosigkeiten": „Ich gestehe, daß ich erlahmt bin, daß Verachtung und Widerwille mir oft die Seele bei der Redaktion dieser Zeitschrift zerrissen haben".

66) Frühwerke (Lieder), die günstig und, wie das Rep. später schreibt, für viele Leser zu günstig beurteilt wurden.

67) Auch ein op.1 (Klavierstücke), das „nicht gedruckt zu werden brauchte".

68) Der Sohn des als Leiter der Hauskapelle Goethes bekannten Karl Eberwein.

69) Wie schon bei Egressy, so weicht der Referent des Rep. s auch bei Erkel einer Kritik aus: „Die ungarische Klaviermusik steht wohl vor der Hand über der Kritik".

70) Dieser schon erwähnte Eisenbahn—Aktien—Schwindel—Galopp enthält laut Rezension eine programmatische Erklärung: „Stille im Geschäft" „Der Aktienschwindel erhebt sich" ... „Panischer Schreck der Aktionäre" ... „Die Aktien fallen rasch, rascher" usw. Wir erkennen eine deutliche Vorläuferschaft neuerer Versuche, Begebenheiten wie den Lindbergh—Flug Amerika—Europa zu „künstlerischen" Zwecken zu verwenden (Kammermusikfest Baden — Baden 1928).

71) Es werden meist kleinere Kompositionen besprochen; von der Oper „Die zwei Prinzen" heißt es: Esser steht musikalisch „unendlich höher als z.B. der Schmierer Balfe oder der leichtfertige Adam und der Fabrikarbeiter Donizetti, die doch ähnliche Texte bearbeiten".

°Est (L. B.) (262)
Ett (K) 524,
°Evans (C. S.) 028,
Evers (K) 69/70r⊕, 262r, 345r⊙⊕, 387r, 476r⊙, II 51r, 134r, 227r⊙, 374⊙,[72])
Eykens⊙ (J) 305r⊙, 524r,

Fahrbach (P) 70, 387,
Faisst (J. G. F.) 219r, II 358r,[73])
°Faulmann (E) II (99),
°Ferrarese (152)
Fesca (A) 152/6r⊙⊕, 262r, 306r⊕, 476r⊕, II 213/4r⊙⊕, 343r, 350, 365r,[74])
°Feye (C) 263,
°Fietense (C) 477
Fink⊙ (D) 18r⊙,[75]),
Fink (G. W.) 028r, 156r, II 366r,[76])
Fischer (M. G.) 524,
°Fischer (W. j.) 524,
Flotow (F. v.) 346b, II 215r⊙⊕, 366r, : II 164⊙,[77])
Flotow et J. Offenbach II 334,
Fluegel (G) II 288r⊙⊕, 317r⊙⊕,[78])
Foelsing (J) (434)
Fontaine (A) II 382r,
Fontana⊙ (J) 156r⊙, II 252r,[79])
°Forde (W) 18, 387, II (114), 390,

[72]) In den vielen Beurteilungen folgt das Rep. — einmal zeichnet Hirschbach selbst — den früheren Kritiken Schumanns. Die Anwendung eines virtuos-salonhaften Stiles in den klassischen Formen erregte lebhaften Unwillen, und wie Schumann, so schreibt auch Hirschbach: „Evers gehört mit Alex. Fesca in eine Kategorie". Interessant ist, daß bei aller Ablehnung der Klavierkompositionen die Lieder dieses Komponisten milde beurteilt werden, was wohl eher auf Unsicherheit der Kritik als auf Vorzüge dieser Kompositionen schließen läßt. Ein längerer Artikel der L.A.M.Z. (1845. 47. Jg. 39) von C.G.(=K. Gollmick) über die Kompositionen K. Evers' wird im Rep. an anderer Stelle lebhaft angegriffen.

[73]) op. 1 (Lieder), op. 2 („Lieder für Klavier"): „es ist nur ausnahmsweise zu billigen, als op. 1 heut zu Tage Gesänge in die Welt zu senden"; (op. 2 sind „Lieder ohne Worte", also Klavierstücke; die Vermeidung dieses Namens bringt oft Unklarheit in die Titelgebung).

[74]) Fesca ist zweifellos sowohl vom Rep. als auch schon früher von Schumann, (auf welchen sich die Angabe des Rep.s bezieht, daß ein Kritiker in einer anderen Zeitschrift Fesca eine Schmetterlingsnatur genannt habe), zu streng und ungerecht beurteilt worden.

[75]) Der Rezensent bemerkt das Fehlen der Opuszahl auf dem Titel des Werkes; der erhebliche Unterschied im Geburtsjahr bei Mendel (1831) und Riemann (1822) verhindert die Aufklärung, ob der Anfangsbuchstabe des Vornamens ein Druckfehler ist (D. statt Ch.); vielleicht handelt es sich doch um ein Erstlingswerk von Christian Fink.

[76]) Eine günstige Beurteilung der Volksliedersammlung, die nur als zu umfangreich (1000 Lieder) bezeichnet wird.

[77]) Die von Hirschbach signierten Rezensionen über „Stradella" verzeichnen starken Einfluß Aubers, stellen diese Oper aber doch als Beispiel für gewandte Schreibweise hin und sprechen von berechtigtem Erfolg. Weniger günstig lautet die Rezension eines „Trio de Salon" für Klavier, Violine und Violoncello.

[78]) Frühwerke (op. 4—7), die günstig beurteilt werden.

[79]) op. 1 und 2 (Klavierstücke): „Wir erwarten mehr und Tüchtigeres von Herrn F."

Fradl (F. K.) II 305r,
Franchomme (A) 388
F r a n c k• (C. A.) 477r, (524), II 5r,[80])
°Franckel (B) II 318r,
Franke⊙ (F. C.) 70⊙,
°Franko Medes (J) II 305r,
°Franz (J) II 20r, (99),
F r a n z⊙⊕ (R) 70r⊙, 157r, II 266r⊙⊕[81])
Frech (J. G.) 524,
Freudenthal (J) 346r,
°Friedel (G) II 275r,
Friedrich⊙⊕ (E. F.) II 51r⊕, 82r⊕, (116), 252, 350⊙, 359,
Froehlich (Josefine) 113, 263[82])
°Fuchs (R) II 238,
Fuechs (F. K.) 0,28, 158r, 263, 346r, 388r, 524r, II 228, 334, 374r,
Fuehrer (R) 18, II (100), 318
Fuerstenau (A. B.) 113r, (307), 477r, II 253,

Gabrieli (G) 388,
Gabrielski (W) 113r,[83])
Gade (N. W.) 18br⊙⊕, 158r, 263/5r, 524/5r⊙⊕, II 147r⊙, 215r, : I 90[84])
Gaebler⊙⊕ (E. F.) 388r, (477), II 51r⊙⊕, 343⊕,
Gaehrich (W) 114, (265), 388, II 7r,
Gaensbacher (J) (219)
°Gallrein (J) 434,
°Gantzer (C. F.) II (92),
°Gantzert⊕ (B) 307r⊕, II (48),
Gaschin⊙ (F. Gr. v.) 71r, II 72r⊙,
Gassner⊙ (F. S.) 346, 477r⊙,
Gaude (T) 114r, 265r, 346r,[85])
°Gautsch (A. v.) 114, 434, II (45),
Gebauer (J. C.) 220r,[86])
°Gebhard⊙ (F. W.) 307r⊙, II (46),
°Geiger (C) II 334r,
Geiger (J) 114, 221r, 346r, II 135r, 253r,
°Geisler (H) 015r,
Geißler (K) 265r, 525, II 350r,
Gejer (E. G.) 71,
Genischta• (J) 19r,
Georg (Kronprinz von Hannover) 028/9r, II 23r, 73r,[87])
°Geraldy (J) II (101)
Gerke (O) II 174r,
°Gerlach (G) 346
°Gernerth (E) II 334,
°Gerold (J) 015r, 114, 307, 346, II (46)
Gerson (N) 158r,[88])
°Gerstenberger (A) 158, 346,
Geyer• (F) 114, 158r, 388r, II (99)[89])
Ghys (J) II 366r, : II 281,

---

[80]) op. 1 Nr. 2 (Trio), durchaus ablehnend besprochen(!).

[81]) Lieder op. 2, 3, 4; eingehende und begeisterte Rezensionen; bei op. 4 wird die Besorgnis ausgesprochen, daß die Musik den Text überwuchere.

[82]) Vielleicht die dem Schubert-Kreise angehörende Sängerin?

[83]) Allgemeine Auseinandersetzung mit der Flötenliteratur und deren Tiefstand.

[84]) Sehr eingehende Rezensionen.

[85]) Ein vom Rep. sehr gelobter Komponist für Guitarre.

[86]) Eine weitausholende Beschreibung einer von G. herausgegebenen dänischen Musikzeitschrift „Sangfuglen" (Singvogel), die verschiedene Werke dänischer Komponisten (Weyse, Gebauer, Hartmann, Gurlitt, Hansen, Rangsted, Ipsen und Gade) veröffentlichte.

[87]) Georg V. König von Hannover; „wir haben von Fachmusikern viel schlechtere Lieder gesehen ..."

[88]) Druckfehler im Anfangsbuchstaben des Vornamens (im Rep. steht G.).

[89]) Eingehende Rezension einiger Frühwerke (Ouvertüre zu „König Lear").

Gide (C) 158,
Glimes (J. d.) II 20r,
Gluck (C) 525,
°Goedecke⊙ (H) 158r⊙, II 318r⊙,[90]
°Goermar (H. M.) 266,
°Goerner (C) 477r,
Goethe⊕ (W. v.) 222r, 346r⊕,[91]
°Goldberg (H) 20,
Goldschmidt⊙⊕ (S) II 72r, 305r⊙⊕,
°Golejewsky (A. v.) (434)
Golinelli⊙⊕ (S) (222)⊙⊕
°Gomez (O) 016
°Gomion (L) 20r, 266r, 347,
Graben-Hoffmann (G. H.) II 290r,[92]
Graun (K. H.) 114, II (100)
°Grawunder (G) 347,
°Graziani (M) II 253r,
Gregoir (J) 114r, 307r, 434r, 477r,[93]
Greith (J) (434)
Grell⊙⊕ (A. E.) 20r, 115, 158/9r⊙⊕, 390r⊕, II 51r⊙,
Gressler⊙ (F. A.) 21r, 478r⊙, 525r⊙,
°Gressler (F. G. L.) 478,
°Gretscher (F) 222,
°Grobe⊕ (H) 159r, II 20r⊕,[94]
Groß (J. B.) 159r, II 334⊕, 367r⊙⊕,
°Grothe (G) II 175r,[95]
°Guell (F) 478, 525,
°Guenzer (K) II 135r⊙,
°Gugler (M) (266)
°Gumbert (Fec.) II 290r,
Gumbert⊙ (Ferd.) 525, II (47), 51r⊙, (101), (120), 290r, 359r,
Gungl⊕ (Joh.) 347⊕, 434, 525, II (99) (118)
Gungl (Jos.) 016, 21/2, 71, 159, 266, 347/8, 435r, 478, 526, II (113), (114), (115), (118)
Gurlitt⊙● (K) 222r⊙, (266),[96]
Gutmann (A) 348,
°Gutmannsthal (W. C.) 160, II (99),

°Haas (C) 478,
Hackel⊕ (A) 028r⊕, 160, 308r, 526r, II (101)
Haendel⊙ (G. F.) 116⊙, 223r, 266/7r⊙, 391, 527, II 367r⊙,[97]
°Haensel (A) 22, 391, II (43), (45)
°Haensel (C. G.) 348,
°Haertel (A) II 275r,[98]
°Haerzer 22
Haeser (A. F.) 348

90) op. 2 und 3 (Lieder): „Blosses Verleger—Spekulations—Fabrikat".

91) op.14 und 15 (Lieder) von Goethes Enkel Walter.

92) op. 1, Lieder, bei deren Besprechung ausgeführt wird, daß jedes op. 1 mit besonderer Aufmerksamkeit geprüft wird.

93) Eine Komposition „Souvenier du Stabat mater de Rossini" gibt Veranlassung, diese merkwürdige künstlerische Verirrung zu besprechen, gleichzeitig aber auch auf die Komposition Rossinis hinzuweisen, die weit entfernt ist, als „Kirchenstück" gelten zu können.

94) Lieder op. 1 und Klavierstücke op. 2: „Dilettantisch".

95) „Leider ein verwerfliches op. 1!" (instruktive Etuden für Klavier).

96) Eingehende Rezension eines op. 3 (Sonate für Violoncello und Klavier): „Das Werk ist lobenswert, sowohl in formaler als geistiger Hinsicht."

97) Wie begrenzt und oberflächlich die geschichtliche Einstellung Hirschbachs in Wirklichkeit gewesen ist, beweisen die Rezensionen über Werke Haendels, in denen immer wieder von „Perückenstil" gesprochen wird. Ich verzichte auf weitere Zitate, die die Anerkennung der kritischen Fähigkeiten der Mitarbeiter des Rep.s einer harten Probe aussetzen.

98) op. 2 (Männerchor); es werden starke Anklänge an Zöllner nachgewiesen und Textwiederholungen beanstandet; die Eignung des Liedes zum Chorlied wird in Frage gestellt.

Haeser⊙⊕ (C) (348), II 186r⊙⊕,[99])
°Haeser (W) 029r,
Haeuser (J. E.) 391
°Hagen⊙ (J. B.) 348r⊙,[100])
Hagen (T) II 253r,[101])
Hahn⊙ (B) 22, 391⊙, (435) II (101)
°Hahn (J. C. W.) 029, 72, 527, II 343,
°Hahn (L) 348r,
Hahn⊙⊕ (T) II 52r⊙, 382r⊕,
Halévy⊕ (F) 024b, 22b, 72b, 160r, 223r⊕, 478br, II (48)[102])
Hamel (E) 267,
Hamm (J. V.) 72, 391r,
°Hammer (W) 016, 72, 478, II 238,
Hammerschmidt (A) 391,
°Hampe (C) 348, 391,
Hampel (J) 016
°Hanft (308)
°Hartl⊙ (A) 391r⊙,[103])
°Hartmann (C. G.) 348,
Hartmann (F) 478, II 343, 390,
Hartmann● (J. P. E.) (267), II 72r, 175r,
Haslinger⊕● (K) 267r, 348, 392r, 478, II 334r⊕,
Hasse (J. A.) 268,
°Hászlinger (J. v.) 348r, II 34r,
Hauer (H) 116, (308),
Haumann (Th) II 276r, 334,
Haupt (A) 116,
Haupt (L) 349,
Hauptmann⊕● (M) 160, 392, 527r⊕, II 374,
Hauser (M) 160r, II 72r,[104])
°Hausmann (G) (479), II 20r,
Haydn (J) 040r, 72, 160, 224b, 308, 349b, 392, 435b, 479, 528, II (42), (46), (89), (113), 228br,[105])
Haydn (M) 116r, 479,
°Heidemann (A) (479)
°Heidt (P) 160,
Heinefetter (Sabine) 029r,
°Heinemann (C) 479r,[106])
°Heinrich (A) 016r,
°Heinrich (C) (435)
Heinrich⊕ (J. G.) II (119)⊕
Heintz⊙ (A) II 238r⊙,[107])
Heiser (W) II 359,
Held (A) 268, 435,
°Helfer (A) II 350r,[108])

---

[99]) op. 1 (Männerchöre): „es sind Sachen ganz dilettantischer Natur, voll bekannter Phrasen..."

[100]) op. 3 (Männerchöre): „wir mögen weder ab noch zuraten, sie zu kaufen".

[101]) Drei Nocturnos op. 3 von dem (unter dem Pseudonym „Joachim Fels" schreibenden) Mitarbeiter der N.Z.f.M., die mit ironischem Spott übergossen werden.

[102]) Eine Rezension der Oper „Karl VI": „effektreiche Partien . . . Ideenarmut . . . in einem Singspiele vom alten Dittersdorf ist mehr natürliches Talent, als in zehn großen Spektakelopern des raffinierten Halévy."

[103]) Zwei Klavierstücke op. 2: „es ist schwer, über diese Kleinigkeiten kritische Aussprüche zu tun . . ."

[104]) op. 1 (Nocturno für Klavier und Violine): „modernster Virtuosengeschmack . . ."

[105]) Die Neuausgabe sämtlicher Streichquartette wird mit der Bemerkung angekündigt: „Eine Auswahl dieser Quartette wäre genügend gewesen. Wozu soviel Veraltetes, wirklich ganz Wertloses? . . ."(!)

[106]) Frühwerke op. 5 (Lieder): „wir tadeln nicht die leichte Begleitung, wohl aber ihre innere Dürftigkeit."

[107]) op. 1 (Lieder) des späteren Wagner-Arrangeurs und Forschers: „wir loben gern, wo es der Wahrheit gemäß, und deshalb hier mit vielen Freuden" (Hinweis auf Schumanns „Du meine Seele").

[108]) „Zeitgemäße Tempelklänge der Orgel. Tonstücke . . . zu einer neuen Richtung des Orgelspiels". Das Rep. berichtet über eine aus-

Heller⊙⊕ (St) 22r⊕, 72r⊙⊕, 116r⊙⊕, 268r⊙, 308r⊙, 349r⊕, 392, 435r⊙⊕, 479r⊙, 528r, II 72r⊙, 82r⊙, (114)⊕, 176r⊕, 228r⊕, 291, 359⊙[109])
Helsted⊕● (K) II 228r⊕,[110])
Henkel⊙ (M) 436r, II 254r⊙,
Hennig⊙ (K) 22r, (160)⊙, 479r,
Henning (K) II 359,
°Henry (J) 528r,[111])
Henselt⊕ (A) 160br, 479r⊕, II (115b) : II 313[112])
°Hentze (C. F.) 308, II (48)
°Herdtmann (C. G. W.) II 305r,
Hering⊙ (K. E.) 392r, II 276r⊙, 291r,
Hering (K. G.) 269,
°Herion⊙⊕ (A) II 7r, 72r⊙⊕,[113])
°Hermann (C) 224,
°Herrmann⊙ (C. F.) 349r⊙,
°Hermes (T) 392, 528r,[114])
Herold (F. L. J.) 72b, 116b, 160b, 224b, 349b,
Hert(e)l (P) 268,
°Herz (C) 016r,[115])
Herz⊕ (H) 23r, 72r⊕, 116r, 160/1r, 224r⊕, 268r, 308r, 392/3r, 436b, 480, 528/9br, II 20/1r, (91), (92), (115b) (116), 254r, 276r, 305, 350,[116])
Herz⊙ (J) 016r, 73r, 161, 268r, 349r, II 34r⊙,
Herzberg (A) 349r,[117])
Herzberg⊕ (W) 23r, II 21r⊕, 306r⊕, 319r⊕, 350,[118])
Herzog⊕ (J. G.) 269r⊕, 480, 529,

---

führliche Vorrede, die diesem Werk vorangesetzt ist, meint aber, daß die Kompositionen „zu unbedeutend" sind, als daß sie als Beginn eines neuen Orgelstiles gelten könnten. (Über den Verfasser habe ich nichts in Erfahrung bringen können.)

[109]) Ein Komponist nach Wunsch des Rep.s!

[110]) op. 2 (Streichquartett), das zwar mangels einer Partitur nicht besprochen, jedoch mit freundlichen und ermunternden Worten (von Hirschbach selbst) angezeigt wird.

[111]) op. 2, 3, 4: „Salonmusik — vielleicht für Paris — fadester und langweiligster Sorte! Bedauernswürdiger junger Komponist!"

[112]) Eine Rezension (über das Frühlingslied op. 15) enthält eine merkwürdige Wendung: „ein volltönendes, in allen Chorden reinstimmendes Instrument ist, wie zu Allem von Henselt, auch zum Frühlingslied ein notwendiges Requisit". Sollte die „reine Stimmung" in den 40er Jahren noch nicht Selbstverständlichkeit gewesen sein?

[113]) op. 1 (Lieder): „nicht ganz verwerflich, und als erstes Werk teilweise lobenswert."

[114]) op. 1 (Sechs Duettinnen für Klavier zu vier Händen): „wir freuen uns . . . über dies fleißig und fließend geschriebene 1. Werk . . ."

[115]) Nach Ansicht des Rep.s ein fingierter Name, um das Publikum (durch Übersehen des Vornamens) zu täuschen!

[116]) Die Aussichtslosigkeit eines Unternehmens wie des Rep.s erweist sich nirgends besser als in der Verfolgung der Kritik-Serien über Werk-Serien eines „renommierten" Komponisten. Bei einem „Herz, Huenten oder Czerny" ist eben immer etwas zu loben und etwas zu tadeln, aber nie etwas ernstlich zu ändern gewesen. Eine frühere Äußerung: „Herr Brunner schreibt fort, wir rezensieren fort", zeigt die Grenzen dieser Art Kritik.

[117]) op. 1 (Nocturno für Klavier), veröffentlicht in dem Sammelwerk „Neuigkeiten für das Pianoforte im eleganten Stile": „Ein Opus 1 unter solcher Tageskomposition zu finden, tut uns des Verfassers wegen leid".

[118]) op. 1 (Lieder): „wir wissen über dieses Op. 1 nichts besonderes zu sagen . . . dergleichen erscheint jährlich zu Dutzenden".

Hesse (A) 529, II 21r, 319, 374r, 382r⊙⊕,
Hetsch⊙⊕ (L) 23, (349), II 276r⊙⊕,[119])
°Heuser (G) 23,
°Hild (J) 117,[120])
Hille (E) 016r, 029r, 393r,
Hiller (F) 224r⊕, 393r⊙⊕, 529⊕, II 52r⊕, 375r,
Hiller (J. A.) 73, (436)
°Hilmar (F) 349, II (45),
°Himmelstoß (C) 73, 530,
°Hirsch (C. F.) 016,
Hirsch (R) 029r, 73, 349, II 31r,
°Hirschbecker (H. J.) 530,
Hoelzel (G) 269r, 349r, 394r, 436r, II (102), 254r,
Hoelzl (F. S.) 308r,
°Hoffmann (J. D.) II (102),
°Hofmann (L) 480r,
°Hoguet 436,
Hohenzollern-Hechingen (Fürst F. W. C.) 269, 530, II 176r, 306r,
°Holsl (H. P.) (269)
°Holzhammer II 334,
Homeyer (J. A.) (436)
Hopfe (J) 016r,
°Hopp (J) 269,
°Horn (G) 350,
Horsley⊕● (C. E.) II 52r⊕,
Horwitz (L) 394,
Horzalka (J. E.) 436r,
°Hossenfelder (R) II (118),
Hoven⊙⊕ (J) (Pseudonym für Vesque von Püttlingen) 029r, 23, 74, 117r⊙⊕, 161r, 225⊙r, 269r, (309)⊙, 350, 394r, 481, II 334r⊙, 351⊕,
°Hoyer (J. G.) 269,
Huber (F) II (47)
°Hubovsky (P. v.) 269,
°Huebner (J. B.) 161,
Huenten⊕ (F) 016r⊕, 74r, 117r⊕, 161r, 225r, 269, 350, 481r⊕, 530r⊕, II (91), (115), (116), 135r, 215r⊕, 279r, 291r,
Huenten (W) 23, II 21r,
Huettner⊙ (J. B.) 117⊙,
Hugot (A) und Wunderlich (J. G.) 394,[121])
°Hunyadi⊙ (B. d.) 161, 225r⊙,
Huth⊕ (L) 117r, 309r⊕,
Hutschenruyter● (W) 225r,

Jacob⊕ (F. A. L.) II 216r⊕,[122])
°Jacobi (E) 269,
°Jacotot (E) II 216,
Jaeger (F) 23r,
°Jaeger⊕ (J) 394r⊕,
Jaehns (F. W.) 74r, 350r, 395r⊙, (436), 481, II 22r, 53r⊙⊕, 375r,
J a e l l (A) II 254r,[123])
Jansa● (L) 161r, 395r, 481r, 530r, II (90), 255, 291r,
°Jansen (U. W. F.) 161r, 226r,
Japha⊙ (Louise) II 291r⊙,
Jauch (J. N.) II 216r,
°Joachim (F) 117/8,
John (K) II (92)
Jomelli (N) 269,

---

[119]) op. 9 (130. Psalm für Chor und Orchester), eine Preiskomposition. In langen Ausführungen werden dieselben Gedanken entwickelt, die schon in Hirschbachs Aufsatz in der N.Z.f.M. ausgesprochen sind. Wir können also annehmen, daß das Chiffre 88, unter welchem diese Rezension erschien, Hirschbach selbst angehörte.

[120]) Ein Tanz mit dem ästhetischen Titel „Ohrfeigen-Polka"!

[121]) Flötenschule.

[122]) Es wird beanstandet, daß eine Sammlung verschiedener (fremder) Kompositionen („Der kirchliche Sängerchor") eine Opuszahl des Herausgebers trägt.

[123]) op. 3 (Klavierstück) „eines elfjährigen Knaben, der sich damit jedenfalls in Privatzirkeln als tüchtigen Klavierhusaren geltend macht".

°Jonas (R) 269,
Josephson⊙ (J. A.) II 176r⊙,[124])
°Juellig (F) 74r, 351r, II 135r,[125])
Jullien (L. A.) II (118)
°Junghans (C) 269r,

°Kaczkowski (E) 226,
°Kaempfe (J) 530r,
Kalkbrenner (F) 07r, 010r, 74r⊕, 161r⊕, 226r⊕, 395r⊙⊕, II (44), (116), 291r⊕, 319⊙⊕, 325r⊕,[126])
Kalliwoda (J. W.) 029, 161/2r⊙⊕, 227r⊙⊕, 270, 352r, 482, 531r, II 53r⊕, 238r⊙⊕, 383r,
Karow (K) II 343,
°Kayser (H. E.) 162r, 309r, 482,
Kazynski (V) 482, 531r, II (45),
Keller (K) 531, II (113) 306,
Kelz (J. F.) 07, 352,
°Kempt⊙ (F. A.) 395r⊙,
Kern⊙ (A) 310, II (118), 351⊙,
Kessler⊙⊕ (J. C.) 74r⊙⊕, 352, II 343/4r⊙⊕,
Kiel⊕ (A) 118r, 310⊕, II (48),
Kiel⊙ (F) II 351r⊙,[127])
Kittl⊙ (J. F.) 352, (482)⊙, II 292r,
Klage⊙ (K) 227⊙,
Klage⊙ (Marianne) II 359r⊙,[128])
°Klass (F. X.) 482,
Klauwell (A) (352), 531,
Klein⊕ (J) 310r, 482r⊕, 531r,
°Kleinwaechter⊙ (L) (118),
Klemczinski (J) 75, 436,
°Kliegl (A. H.) 24, 482,
°Klindt (J) 163,
°Kloss⊙ (J. F.) (437)⊙,
Knecht (J. H.) 531,
Knorr (J) 270r,[129])
°Koch⊕ (B) II 375r⊕
Koch (K) 029r,
Kocher (K) 531,
°Kochlow (C. Frajmann v.) 113r, 157r, 524r,
Koehler (E) II (119)
°Koehler (G) 24, 227 II (118),
Koehler⊙⊕ (L) 227r⊙⊕, 310r⊙⊕, 531,[130])
°Königsberg (F) II 22r,[131])
Koerner⊙⊕ (G. W.) 024r⊙, 24r⊙, 75, 118, 163/4r⊙⊕, (272)⊙, 312⊙, (532)⊙, II (46)⊙, (100)⊙, (101) (119)⊕

124) op. 1, Lieder, die von Hirschbach nicht allzu günstig besprochen werden, wobei erwähnt wird, daß sich der Komponist, ein Schwede, „zur Fortsetzung seiner musikalischen Studien" in Leipzig aufhielt und der Redaktion persönlich bekannt sei.

125) u. a. auch op. 1, Klavierstücke, deren Besprechung jedoch die Rezension anderer Werke vorangeht. Das Urteil ist nicht sehr günstig, hervorgehoben wird der Gebrauch deutscher Vortragsbezeichnungen.

126) „Manche Menschen könnten tausend Jahre schreiben (und das ist für den Salon wesentlich), ohne sich im Geringsten zu verändern . . ." Eine „brillante Sonate" bespricht Hirschbach selbst, ein „Quartetto di camera" wird „Rumpelkammerquartett" genannt.

127) op. 1: „Bilder aus der Jugendwelt. Gefäll. z. Vortrage geeignete Kompositionen für Klavier". Die Rezension (von Hirschbach selbst) glossiert den Titel und schließt: „also lassen wir den Tross musikalicher Packknechte laufen!"

128) op. 1 (Lieder): „Die Komponistinnen werden der Kunst nicht gefährlich werden, also lassen wir ihnen den Spaß".

129) Der eigene Mitarbeiter erhält eine ausgiebige Besprechung seines Werkes: „Materialien für das mechanische Klavierspiel".

130) op. 1, Salonklavierstücke, die günstig beurteilt werden; op. 2 und 3 (Lieder und Balladen) sind sehr ausführlich besprochen mit einer interessanten längeren Auseinandersetzung über das Ventilhorn, wie überhaupt über das Hornblasen.

131) op. 1, Lieder, die offen lassen, „ob der Komponist Musiker von Fach oder Dilettant ist".

Koerner (W) II (45)
○Kohl (R) (164)
○Kohler (N) (272)
○Kollarz (J) 482,
Kontsky (A. v.) 164, II (92) 255,
Kossmaly⊕ (K) II 351⊕,
○Kraus (A) 164,
○Kraus (V) 437r, 482r,
K r a u s h a a r⊙⊕ (O) II 186r⊙⊕,[132])
○Krauss⊙ (F) 482r⊙,
Krebs (J. L.) II (100),
Krebs⊙ (K) 24r, (312), 395r, 482r⊙, 532r, II 22r, 72/3r⊙, 136r⊙, 359r, 383r,
Krenn (F) 352, 396r, II 320,
○Kretschmar (F. W.) 352,
Kreutzer⊙⊕ (K) 25r⊙, 75⊕, 313, 352r⊕, 483r, 532/3r⊕, II (48), 351r,
Krigar⊕ (H) 313r, II (121)⊕ 255r⊕,
Krueger⊙ (W) 016/7r⊙, 25r, 483r, II 292r,
K r u g⊙ (D) 483r, II 176r, 351r⊙,[133])
Krug (G) 25r, 75⊙, 228r, 352r, 437r, 484r, II 7r, 240r⊙⊕,[134])
○Kubak (J. J.) II (99)
Kuecken⊙⊕ (F) 030r⊕, 75, 164, 313, 353r, 396r, 437, 484, 533r⊕, II (121) 177r, 306r, 351,
Kueffner (J) 25, 75, 164, 272/3r, 313r, 397, 437, II (90) 292r,
Kuehmstedt⊙ (F) 025r⊙, II 241⊙,[135])
Kuehne (J. N.) 228r,
Kuehner (W) 030, 25, 75, 118, 229, 273r, 314, 397, 484, II (45), (99), (100) 279r, 306,
Kufferath• (H. F.) 314r, 533r, II 147r, 292r, 306r, 344,
Kugler (R) 164r, II 375r⊙⊕,[136])
Kuhe (W) II 255, 344,
Kuhlau (F) 017r, 75,
Kuhn (E) 25r, II (99) 306r,
○Kulka (E) 353,
Kullak (T) 017r, 26, 75r⊙, 118r⊕, 164/5r⊙⊕, 229r⊕, 273r, 314r, 353, 437, II 35r⊙⊕, 53r⊙, (116) 136r⊙, 293r, 320r⊕, 335, 360r⊙
Kummer⊕ (F. A.) 75, 165r, 353r⊕, 397, 484r⊕, II 307, 320r 360,
Kummer⊙ (G) 26r⊙, 314, 397, 484⊙, 533r,
○Kunerth 484
Kunkel (F. J.) 75r, 118r, 274, (397) 534,
○Kunz (J) (437)
○Kunz (L) 353,
K u n z⊙⊕ (K. M.) 484, II 82r⊕, 201r⊙⊕, 383r,[137])
○Kunze (G) 018, 75, 534, II (45) (118)
○Kuske (F) 26, 437,

Labarre (T) 030r, 26r, 165r, 314r, II 294,
Labitzky (J) 018, 040, 119, 166, 353, 397, 438, 485, 534, II (41)
Lablache (L) 230r, 437/8,
○Labler (F) 26, (534)
Lachner⊙⊕ (F) 166r⊙⊕, 230r⊕, 314, II (46), 73r⊙⊕, 83r, 255r⊕, 321r,
Lachner (J) 314r,
Lachner (T) 534,

---

132) op. 3, 4 (Lieder), die als „sehr mittelmäßig" bezeichnet werden.

133) op. 2 (Klaviercaprice): „eine wirklich recht nette Arbeit . . ."

134) op. 1 Nr. 3 (Streichquartett): „dieses Quartett zeigt wohl ein edles Streben, aber keinen Ideenschwung, keine feste Charakteristik . . ." In einer späteren Rezension erfolgt ein Hinweis auf Schumanns gleichlautende Ansicht.

135) 1809-58, der insofern ein Schicksalsgenosse R. Schumanns ist, als auch ihm die Virtuosenlaufbahn durch die Lähmung der linken Hand unmöglich wurde.

136) op. 1 (Klaviertrio), das ironisch abgelehnt wird.

137) op. 2, 4, 5 (Klavierstücke, Männerchöre); op. 6: „Zwei Knödel, Burleske für 4 Männerstimmen und 2 Zischstimmen" dieses auch im Leben den Sonderling nicht verleugnenden Komponisten wird im Rep. als ein „guter schlechter Witz" bezeichnet. Die Zischstimmen dienen zur Tonmalerei (Wassersieden!).

Lachner (V) 26, 438r, II 8r,[138])
Lacombe (L) 274r,
Laegel (C. G.) 119,
Lafont (C. P.) 166
°Lambelletti (F) 315,
°Lange (F) 75,
Lange⊙⊕ (Josefine) II 23r⊙⊕,
°Lange (J. N.) (534)
°Langrock (J. K.) II (101)
Lanner (J) 274, 315, 398, 534,
Lannoy (E. Fr. v.) II (102)
°Lansky (A) (398)
°Las(s)ek⊙ (K) 353/4⊙, 398r, II (43) 325, 376r,
Laskovsky (J. v.) II 35r,
Lauer⊙ (A. B. v.) 166r⊙,
°Layritz (F) 354r, (398),
Lecarpentier (auch Carpentier) (A) 26, 119r, 167, 230r, 274r, 315r, 354r, 398r, 438r, II (90), (102), 265r,
Le-Couppey (F) 167, 398r,
Lee (S) II 35r, 344, 376r,
Legrenzi (G) 399,
°Lehmann (M. F.) (167)
°Leicht⊕ (V) 030r⊕,
°Leitermayer (A) 534r,[139])
Lemcke⊙ (H) 167r⊙, II 294r,
°Lemoch (J. N.) 167r, II (92)
Lemoine (H) 018r, 75, 168, 274r, 485r, II (92) 294r,
Lenz⊙⊕ (L) 26/7r, 354r⊙⊕, II 8r⊙⊕, 376r⊕,
Leo (L) 274, 399,
Léonard (H) II 360r,
Leonhard⊕● (J. E.) 315r⊕, 534, II 295r, 307r, : II 79
Leonhardt (A) II 307r,
°Lepont II 295r,
°Lerch (J) II (118)
°Leschnick (M) 355,[140])
Leutner (A) 438, 534,[141])
°Lewinsky (I) II 177r,
Lewy (K) 399, II 295r,
°Leye⊙⊕ (L) 119, (315)⊙⊕,
Lickl⊙ (K. G.) 018, 119r, 168r, 485, II 53r, 255r⊙,[142])
Liebe⊕ (L) II (47), (48), 307r⊕,
°Liehmann (J) 018, 168, 485, II (45), (99)
Lillo (J) 75,
Limmer (F) 485r,
Lindblad● (A. F.) 27r, 75, 534,
°Lindemann (H) 168, 231r,
Lindpaintner⊕● (P) 018⊕, 030⊕, 27, 76, 231r, 486, 535, II 23r, 54r, 295r⊕, 321r,[143])
Liszt⊙⊕ (F) 018r, 030r⊕, 27r, 119r⊙⊕, 168, 231⊙, 274r⊙, 355r⊕, 399r⊙⊕, 535, II 36r, 57r, 256b, 383r, 390,[144])
Litolff⊙⊕ (H) II 295/6r⊙, 360⊙, 383r⊙⊕,
Lobe⊙ (J. C.) 438r⊙, II 104r[145])
Loeschhorn⊕ (A) 120r⊕, 315, 439, II 23r, 229, 344,

---

[138]) Die Männerchöre werden sehr gelobt!

[139]) Ein op. 1 (Lieder), das wenig Zukunftshoffnung erweckt.

[140]) Auch ein Eisenbahn-Aktien-Galopp, vgl. die folgende Fußnote.

[141]) Der S. 216 genannte Eisenbahn-Aktien-Schwindel-Galopp.

[142]) Ein bekannter Arrangeur für die Physharmonika.

[143]) Ausführliche, ganz im Stile früherer Äußerungen gehaltene Rezension der „Sizilianischen Veper". (Ein neuer Beweis für die Vermutung, daß „88" eine Chiffre Hirschbachs gewesen ist.)

[144]) Liszt, die unerschöpfliche Schreibquelle für ein Heer von Musikschriftstellern, gerät mit einigen Liedern und Männerchören in die Fänge des Rep.s: „Haarsträubende Harmonien und Modulationen bei ganz unbedeutender Melodie", usw.; jedenfalls wendet sich das Rep. vor allem gegen die „sündhafte Harmonie" Liszts und führt alles auf Eigendünkel zurück: „das ist nicht Nachlässigkeit [ein beanstandeter Querstand], sondern verwerflicher Leichtsinn, der mit der Harmonie Unzucht treibt." vgl. dagegen S. 241.

[145]) Rezensiert wird u. a. die „Kompositionslehre".

Loevenskiold (H. v.) 76r,
Loewe⊙⊕ (K) 018b, 031r⊕, 76r⊙⊕, 120r, 168r, 486r⊕, 535r, II 147r, 229r, 360r⊕,[146]
°Looff (W) 274,
°Loos (V. A.) (535)
Lortzing●⊕ (G. A.) 019br, 120⊕, 168b, 275b, 355, 439b, 535b, II (121) 187r, 202r, : II 394,[147]
°Louis(N) 28, 168r, 232r, 275r, 535r, II (99) 190r,
°Lua (A. L.) 121r,
Lubin (L. d. S.) 28⊙, 355, 486, II 9r, 36r⊕, 122r⊙⊕,[148]
°Lubomirski⊕ (Fürst C) II (48)⊕ 73r,
°Lucas (C. W.) 399,
Ludwig (O) 232,
°Luedecking (F) 121,
Luehrss⊙⊕ (K) 169r, 355r⊙⊕, 400, 439r⊙⊕, 535r, II 24r⊕, 177r, 241r, 376r⊙⊕,
Lumbye (H. C.) 77, 400, 535,
°Lutz (W) 28r, 233r, 400r, 439r, II 241, 361r,
L u x⊙ (F) 400r⊙,[149]
Lysberg⊕ (K. B. v.) 275r⊕, II 216/7r,

M———233r⊙,[150]
Mabellini (T) II (47)
°M a ck r o d t (F. G.) 440r,[151]
°Maltzahn (W) 169, 355,
Mandanici (P) 169,
Mangold (C. A.) 031, II 241r,
°Mann (F) 169,
Marcello (B) 536b,
Marc(k)ull⊙⊕ (F. W.) 536⊙⊕, II 24r⊕, (92)⊕ 383r,
°Marks (G. W.) 010r, 77, 121r, 169r, 275, 400r, 486/7, II (43), (44) 74r, (91), (115)
Marschner⊕ (A. E.) 315/6r⊕, 400, 536,
Marschner⊕● (H) 010, 031/2r⊕, 77, 121, 170r, 355, 487r⊕, 536, II 74r⊕, 361r, 383r,[152]
°Martin (C) 77, 121r, 275r, 355r, 440,

[146] z. T. überraschend gute Würdigungen, die freilich weit übers Ziel schießen: „er ist ein Tonsetzer, der zwar Eigentümlichkeit besitzt, aber nicht die Kraft und Fülle des Talents, um eine Laufbahn voll Entwicklungen zu machen . . . er hat sich fest geschrieben. Unter diesen Umständen hat er . . . darauf zu achten, daß er nicht zu viel produziert . . . und daß er nicht so zum bloßen Routinier wird. Ich weiß recht wohl, daß die Eitelkeit der Künstler meist zu groß ist, um solchen bittern Wahrheiten Gehör zu geben; aber die Rache der verachteten Warnung bleibt dafür nicht aus". — Diese überhebliche Meinung von der Wirkung der eigenen Kritik zeigt, wie weit Hirschbach (der vermutliche Verfasser der Rezension) von der Wirklichkeit allmählich abgekommen war.

[147] Sehr ausführliche Rezension der Oper „Undine".

[148] II 122 (Quartett) enthält die einzige Nachricht über eine Hausaufführung („Quartettmorgen"), die unter eigentümlichen Hindernissen (kein Violoncellobogen! keine Notenpulte) zu Stande kam.

[149] op. 1. (Lieder): „nicht besser als tausend andere Lieder".

[150] Ein op. 2 (Lieder); laut Rezension ansprechende Kompositionen einer „fürstlichen Frau".

[151] op. 2 (Lieder); wohlwollende Besprechung.

[152] Die Oper „Adolf von Nassau" wird als Rückschritt bezeichnet, dagegen „Hans Heiling" die „Krone aller seiner Opern" genannt. Eine Rezension bezieht sich auf einige Einlagen, die Marschner für die Wiener Aufführung des H. H. komponierte; daselbst eine weitausholende Betrachtung über nord- und süddeutsche Kunstauffassung (I 170).

Martinowsky (J. P.) 032r,
Marx (A. B.) 171r⊙⊕, 275r⊕, 487r⊕, 536, II 148r⊙, 207r⊙, 326r⊕, 384r⊕, 390r,[153]
Marxsen⊙ (E) 276r, II 321r, 352⊙,[154]
°Maschek (A) 536r,
°Masini (F) 032r, 172r, 233r, 276r, 316r, 487, II (102), (121)
Massart (L) 536,
°Matthes (C) 355,
°Mauss (H) (440)
°M[ax, Herzog von Bayern] 28, 172, 316, 355, II (42), (114), (118)
Mayer⊙⊕ (K) 019r, 122r⊕, 276r, 356, 400r⊙⊕, 440r, II 44⊕, 78r⊕,
May(e)r (S) 536b,[155]
Mayseder⊕● (J) 356r, II 229r⊕,
Mazas (F) II 307r,
Meerts (L. J.) 233, II 344,
°Meinhard (A) 77,
Meister (K. S.) II 178,
°Melcher⊕ (J) 77r⊕,
°Melchert⊕ (J) 77r, 356r⊕,
°Mendel (J) 28r,
Mendelssohn (F) 07r⊕, 032r⊕, 122r⊙, 172br⊙, 207r⊙, 233r⊙, 277r⊕, 316b⊙, 357br, 401b, 440b, 488r⊙, 536r, II (91) 217r⊙⊕, 256r⊙, 296r⊙, 322r⊕, 391r⊕, : I 88[156]
°Mengel⊙ (J) (316)⊙
Mercadante (X) 78br, 536, II (44), (92)
Mergner⊕ (F) II 136r⊕, 160r⊕,
Merk (J) 172r,
°M e r o d e (C. Bar. d.) 357r, II 361,[157]
°Mertz (J. K.) 78r, 357r, II (42),[158]
°Messemaeckers⊙ (L) II 105r⊙,
°Meumann⊙● (E) II 308r⊙,
Methfessel⊙⊕ (A) 280r⊕, 357, 401r⊙⊕, 488r, 536,
°Meyenne (W) II (44)
°Meyer (C) 28, 536, II 377,
Meyer⊕ (L. v.) 280r, 357r⊕, 401r, 488r, II 24r, 137r, 218r⊕, 256/7r⊕, 268, 296r, 308r, 326, 344, 368r⊕,
Meyerbeer⊕ (G) 032, 440b, II (102), 392r⊕,
°Michel (F) 440,

153) In einer der vielen Rezensionen wird eine umfangreiche Verteidigung geführt für die Möglichkeit, Schriftsteller und Komponist zugleich zu sein: „Viele bedeutende Tonkünstler unserer Zeit haben sogar Universitäten besucht, und sich nachher aus innerem Drange der Musik gewidmet, was immer etwas mehr ist, als wenn ein Kapellmeister seinen Sohn zum Musikus macht." Diese Bemerkung ist natürlich auf Hirschbachs eigenes Leben zugestutzt. In den Kompositionen von Marx findet er allerdings mehr Geist als Musikalität.

154) Der Lehrer Brahms' erhält sehr schlechte Rezensionen!

155) Gemeint ist der Opernkomponist Simon Mayr (1763-1845).

156) op. 58-66 kommen zu ausführlicher Besprechung. Inhaltlich entspricht die Kritik ungefähr der in der Gegenwart den neuen Werken R. Strauß gegenüber so oft angewandten Art der Betonung der absteigenden Linie. Alles wird herbeigeholt, um dies zu beweisen. Daß Hirschbach vor Entgleisungen nicht zurückschreckt, beweist die Rezension über das Violinkonzert, die mit den Worten beginnt: „M! — glücklicher Name, der auch den hartherzigsten Verleger den Beutel ziehen heißt — damit ist alles gesagt". Der wiederholte Hinweis, daß Mendelssohn als Komponist kirchlicher Werke große Bedeutung besitzt — in einer zusammenfassenden Darstellung in der Rezension über die Orgelsonaten op. 65 am deutlichsten zum Ausdruck gebracht — ist vielleicht das einzige positive Ergebnis der unermüdlichen Sucht, Mendelssohns Bedeutung zu verkleinern.

157) Ein op. 2 (Nocturno für Klavier) eines Dilettanten, das sehr milde beurteilt wird.

158) Ein Guitarren-Virtuose und Arrangeur.

°Micheuz (G) 123r,
°Miller⊙ (J) 123⊙,
Miltitz (C. B. v.) 280,
°Miné (A) 233r,
°Missler (T) 401,
Moehring⊙ (F) II 218r⊙, 344r,
°Moeser (A) II 335,
Moeser⊕ (K) 07r, 041, 123r⊕,
Molck (J. H. C.) II 344,
Molique⊕• (B) 28r⊕, 357r⊕, II 178r⊕, 296r, 326, 352r,
Molitor⊕ (L) 233r⊕, II 257,
Monpou (H) 172r, 488, II (121)
Moralt (J. B.) II (46),
M o r e l⊙ (A) II 190r⊙,[159]
Mortier de Fontaine⊕ II 179r⊕,
Moscheles⊙⊕ (I) 29/30r⊙⊕, 234r⊙, 280r⊙, 358r⊙, 440r⊙, II (44) 149r⊙⊕, 392r,
°Moser (J. B.) 281r, 359r, 401r,
Mozart⊙ (W. A.) 019, 30/1⊙, 78br, 123br, 172b, 234b, 316/7b, 359, 401, 440/1b, 488br, 536/7b, II (93) 229br, 296,
Muecke (F) II 361,
Muehling (A) II 83,
Mueller (Adolf) 019, 173r, 281, 359, 489, II 137r, 257r, 353,[160]
°Mueller (Al.) 401r,
Mueller (C) 441r, II 352r⊙⊕,[161]
M u e l l e r (C. F. W.) 359r,[162]
Mueller (C. G.) 537,
Mueller (D) (281),
Mueller⊙⊕ (F) (123)⊙⊕, (173), (402)
Mueller (G) 359, II 353,
Mueller (Iw.) 234, 489, II 279r,
Mueller (J) II 326, 335,
°Mueller⊙ (J. H. L.) 441⊙,
°Mueller⊙⊕ (R) 173r⊙⊕,
Mueller (S) 31r,
Mueller (T. A.) 537r,
Mueller (W. A.) 317, 402, II (44) 308r, 335r,
°Muenter (F) 489,
°Murdoff (J. W.) 173r,
Musard (A) 019,
Musard (F. H.) 019, 31, 78, 123, 173, 281, 317, 359, 489, II (99)[163]

Naegeli⊙⊕ (H) (123)⊙⊕, 209r⊙⊕,
°N a g e l• (R) 489r, II 361,[164]
Naue⊕ (F) II (101)⊕,
°Naumann (W. J.) 402r,
Neeb (H) 032, 402r,
Nehrlich (C. G.) 359r,
Neithardt⊕ (A) 78/9r⊕, 123, 174r, 234r, 317, 537,[165]
°Nejedlé (Marie) II (118)
Nemetz⊙ (A) 360r⊙,
°Nerlich (C) 441,
Netzer (J) 174r, 281r, 317r⊙⊕, 402/3r⊕, 441, 489b, 537b, : I 420, II 86,
°Neubauer (W) 403r,
°Neuberg (W. R. v.) 019r, 123,

---

159) op. 3 (Klavieretüden): „Geborene Makulatur!"

160) Das Rep. führt Adolf M. als Sohn von Wenzel M. an, was jedoch weder durch Mendel noch durch Riemann bestätigt wird.

161) So wenig wie mir war es dem Rep. möglich, die Genealogie der „Mueller" zu verfolgen; es gesteht dies mit humoristischen Worten ein.

162) op. 1 (Lieder); der Komponist ist „wohl ein mit vielem musikalischen Gefühl begabter Dilettant."

163) Den angekündigten Kompositionen zufolge handelt es sich bei diesem Komponisten um den bei Riemann unter Philipp M. angeführten französischen „Quadrillenkönig"; einmal ist auch „P" als Vorname angegeben.

164) Frühwerk, wahrscheinlich op. 1, eine Sonate für Klavier zu vier Händen: „freut Euch, ihr Bremer Höckerinnen, die Preise der Makulatur werden bald sinken!" (Die Sonate erschien in einem Bremer Verlag.)

165) Auch der Schöpfer des neueren Berliner Domchors komponierte gelegentlich Modeschund.

°Neubig (J. N.) II (46),
Neukirchner⊙ (W) 123⊙, (174),
Neukomm⊙ (S) 317r⊙,
°Neuland (W) 31r, II 344,
°Neumann (H) 537r, II (119),
°Neumayer⊙ (A) 123r, 403r⊙,
Nicola⊙ (K) 032r, 124r, 318r⊙, 403r,
°N i c o l a (G) 537r,[166])
Nicolai⊙⊕ (G) 124r⊙⊕, II 242r,
Nicolai● (O) 032r, 79, 174r, 537,
II 149r, 230r, 268r,
Niedermeyer (L) 033r,[167])
°Nitzsche (J. C. G.) II (119)
N o r d a l (E) II 335r,[168])
N o t t e b o h m⊕● (G) 403r⊕,[169])

Oberthuer (C) 489r, II 361,
°Ochse—Stern (J) II (99),
°O e ch s n e r⊙⊕ (A) 033r, 174r⊙⊕,
II 308r,[170])
Oesten⊕ (T) 020r, 124r, 318r⊕, 404r,
441r, II 24r, (93), (117), 344⊕,
°Olbrich (F) 174, 490, 537,
Onslow (G) 041r, II (89)⊙,
(91), 269b, 392r⊕,
°Orlamuender (G) 404,
°Ortloph⊙⊕ (W) (490)⊙⊕
Osborne⊙ (G. A.) 174r, 360r, 404r⊙,
441r, 490r, II (117)⊙ 296/7r, 393r,
Otto (F) 537, II (102)
Otto⊙⊕ (J) 537r⊙, II 24r⊕, (102),
°Overholthaus (J) 31r, 124,

°Pachaly (F. J.) 537,
Pachelbel (J) 404, 537,
Pacher⊕ (J. A.) 404r⊕, II 308, 384r,
Pacini (G) 010r, 020, 174,
°Padowetz (J) II 57, (90), (102)
Paer (F) 490,
Paganini⊙ (N) II 361r⊙,
Palestrina (P) 404,
Panofka⊕● (H) 08r, 79, 282, 405r,
490r⊕, II 308r,[171])
Panseron⊙ (A) 033⊙, II 137r,
°Pantaleoni⊕ (L) 442r⊕,
Pape⊙● (L) II 83r⊙, 257r,
P a u e r⊙⊕(E) 020r, 31r, 79r⊕, 174r⊙,
282r, 360, II 57r, 137r, 258r, 361r,
385r,[172])
Pax (K. E.) 405r, 537r,
Payer (H) 442r,
Pearsall● (R. L.) 234r,
P(erfall, K. Baron v.) 31r, 175, 405,
Pergolese⊙ (G. B.) 31, 124r⊙, 360b,
490b,
°Peschke (L) II (45),
°Pettoletti (P) 80,

---

[166]) op. 1 (Lied): „eine Kleinigkeit, die man wohlwollend als Opus 1 hinnimmt, die aber weder zu einem aufmunternden noch zurückweisenden Urteile herausfordert'.

[167]) Dessen nur mit geringem Erfolg gegebene Oper „Stradella' (Paris 1836) vielleicht die Anregung für Flotows Oper gewesen ist.

[168]) op. 1 (Drei Psalmen für Baß und Klavier): „ein Opus 1, das alle Berücksichtigung verdient."

[169]) Ein Frühwerk (op. 4, Klaviertrio): „vor allem hat der Komponist zu große Zahmheit der Erfindung künftig zu vermeiden, und seinen Ideen einen höhern Schwung zu geben."

[170]) Frühwerke (Lieder) op. 2, 3 etc.: „Dutzendware".

[171]) Nichts charakterisiert den Standpunkt des Rep.s besser als die Kritik über P.: „Ein Salonmensch wie dieser Virtuose hat es sich schon zur Ehre anzurechnen, wenn die musikalische Kritik ihn im Vorbeigehen auch nur anblickt". (P. war Mitarbeiter der N.Z.f.M. zur Zeit Schumanns!)

[172]) Frühwerke, z. B. op. 2 („Romanzen ohne Worte"), die z. T. mit eingehenden Verbesserungsvorschlägen (Notenbeispiele), jedoch keineswegs freundlich besprochen werden.

°Petzmayer (J) II (45),
°Pfaffe (E) 175r,[173])
°Pfeiffer (G) 442r,
°Philipp (B. E.) 033r,
Piatti (A) 175r,[174])
°Pichler (C) 538r,
Piermarini⊕ (F) 033,⊕, II 335r,
Pierson (H) II 385,
°Pilat (J) 490,
°Pirkhert⊕ (E) 175r⊕, 282r, 490⊕, II (93)⊕
°Pistorius (H) 124,
Pixis• (J. P.) 538r, II 36r, 57, 393r,
Plachy (W) 020r, 80, 490r, II 297r,
°Plato (G) (124)
°Plessen (F. L. v.) 405r,
°Pleyer (J) 442,
°Pordesch (G) II (114)
°Porten⊕ (J. v. d.) 318r, 491r⊕,
Praeger (H. A.) 538,
°Prässler (C) II 361,
Praetorius (H) 405,
°Preis (H) 538,
°Preissler (A) II (99),
Preyer (G) 175r, 405r, II 385r,
Proch⊙• (H) 124r, 175/6r, 235, 284, 405/6r, 442r⊙, 491r⊙, (538), II 25r, 231r, 353, 385,
°Procháska (J) 176, 235, II (45), (99), (118)
°Proehl (J. G.) 32, 176, 360, 442, 491,
°Proett (F) (491)
°Prohl (A) II (99),
°Promaczka (W) 318,
Prudent⊙⊕ (E) 020r,⊕, 32r⊕, 176, 284, 318r⊕, II 74r⊙, (98), (117)[175])
Prume (F) 80b, II 297r, 345r,
°Przyluski (F) (442)
°Pstrosa (F) 443,
°Puetz (A) II (121)
Puget (Loïsa) 32, 126r, 176r, 235, 284,
°Pusswald (C. R. v.) 235,

°Quienes (284)
°Quilling (J. C.) 034, II (98),
°Quprez (G) II (120)

°Raab (J) 360,
Raff⊙⊕ (J) 319r⊕, 406r⊕, II 105r⊕, 297⊙⊕, 323⊕, 377,[176])
°Rahles (F) 235r,
Randhartinger (B) 177r, 538, II 25r,
°Rappel (T. J.) 319, II (118)

---

[173]) op. 1, Klavierstücke, die ohne besondere Stellungnahme besprochen werden.

[174]) Gewiß ein Frühwerk des berühmten Cellovirtuosen, dessen langer Titel aus der Rezension hervorgeht: „Schubert mußte erst das Stück erfinden [„Das Ständchen"], Liszt es fürs Klavier übertragen, dann kam gewiß zuvor noch eine Violinübersetzung, bis es Herrn Piatti einfiel, den Überfluß an unwirksamen Violoncellostücken noch zu vermehren. Armes Violoncell!" (Ein typisches Beispiel für die Arrangierwut dieser Zeit!)

[175]) Die Rezension einer Fantasie über Beethovensche Themen, die prinzipiell gegen den Bearbeitungsunfug (Thalberg, Herz etc.) Stellung nimmt, enthält eine schöne Bemerkung über Liszt: „Einen nur nehmen wir . . . aus: Liszt; seine Transskriptionen Beethovenscher Sinfonien sind in ganz anderem Sinne gedacht, und zeugen von eben so genialer Kühnheit in Behandlung seines Instrumentes, als von dem feinsten Ohr, wo es gilt, die Klangwirkungen des Orchesters annähernd wiederzugeben; sie bezeichnen einen Fortschritt, eine neue und glückliche Eroberung, die ihm das Pianoforte verdankt" (020).

[176]) Frühwerke (op. 2, 3, 4 etc., Klavierstücke), die eingehend besprochen werden; sie zeigen deutlich den Weg, den die junge Komponistengeneration von 1840 aus dem Sumpf der Salonmusik aufwärts gehen mußte.

Rastrelli (J) II (48)
°Ravenstein (A) 406,
Ravina (H) 32r, 407r, II (117)
Raymond (E) II (98) (101)
Rebling⊙ (G) 443r⊙,
°Redler (G) 80r,
Reichardt (J. F.) 443,
Reichel⊕ (A) 021r, 034r⊕, 491r⊕,
Reineke⊙⊕ (K) II 243r, 258r⊙⊕, 361, : II 62,[177])
°Reiss (G. F.) II (48)
Reissiger (F. A.) 407, 492
Reissiger (K. G.) 034, 33r⊙⊕, 126/7r⊙⊕ 177r⊙, 235r, 284, 360, 491r⊙⊕, 538, II 74r⊙⊕, 150r⊕, 190r, 377r[178])
°Reithmayr 407r,
Rembt (J. E.) 538,
Ricci (F) 34r, 80,
Riccius⊙⊕ (A. F.) II 258r⊙⊕, 308r, 377,[179])
°Richter (A) 34r,
Richter (E) 492r, (538) II 258r, 353, 385,
Richter (E. F.) 539,
°Richter (H) II (89)
°Richter (J) 407r⊙,[180])
°Richter (L) 407,
Rieder (A) II 259r,
°Rieffel⊙ (W. H.) II 74r⊙,
°Riefstahl⊙⊕ (C) 177r, 492, II 36r[181])
Ries (F) 235br, II (98),
°Riesch (T. Gr.) 407r,
Rietz (J) 492r⊙, 539, II 36r⊕, (41), (43) 152r, : I 91,
Rinck (C) 025r, 34, 177, 493, 539, II 37r, (119) 207r,
°Ringelsberg (Mathilde) 177, II (99)
Ritter⊙⊕ (A. G.) (493)⊕, 539⊙,
°Rittersberg (L. R. v.) 235r,
Roda⊙ (F. v.) 34r, 319r, 407r⊙,
Rode (P) 34, 539, II (113)
°Roeckel⊕ (E) 320r⊕, 408r⊕,[182])
°Roeren (J) (443)
Roesler (G) II 353,
°Rohm (C) 34,[183])
°Rolle⊕ (G) II 243⊕,
°Rolling (H) 493r,
°Romagnesi (A) 236,
Romberg (K) 493r,
Ronconi⊕ (D) II 105r⊕,
Ronzi (S) 35,
°Roos (C) (177), (360)
Rosellen⊙⊕ (H) 010r, 021r, 35, 80r, 127, 177/8r⊕, 236r, 320r, 408r⊙, 443, 493r⊕, II (44) 75r, (91) (115) (117)⊙ 259r, 280r,
°Rosenfeld (L) 127,
Rosenhain (J) 35r, II (98) (117) 153r, 385r,
Rossini⊕ (J) 08br, 127b, 284br, 360br, 493b, 539b, II 76r⊕,
°Roth (A) 236r,[184])
Rózsavólgyi (M) 127,
Rubini (G) 408r,
Rubinstein (A) II 309,
Ruckenschuh (C) (178) (360) (443)
°Rueckmann⊕ (H. v.) 443⊕,
°Ruediger (F) 35, 178, 320,[185])

[177]) Frühwerke (op. 5, 6 etc.), die gelobt werden.

[178]) „Von ihm bleibt im folgenden Jahrhundert kaum der Name" (!).

[179]) op. 1 (Capriccio für Klavier zu 4 Händen) etc.; wohlwollende, doch sachliche Besprechungen der Werke des eigenen Mitarbeiters.

[180]) op. 1 (Orgelfugen): „Schularbeit".

[181]) op. 2 (Variationen über „Webers letzter Gedanke" für Violine und Klavier): „Nichtsnutzige, nicht zu schwere Virtuosenleierei".

[182]) op. 3 (Klavierstücke): Anlehnung an Chopin, doch talentvoll.

[183]) Eine zeitgemäße Komposition: „Francaise nach beliebten Motiven der Oper: Der fliegende Holländer, von R. Wagner, für Pianoforte." (Im Jahr der Uraufführung (1843) erschienen!) Außer dem schon genannten „Rienzi-Galopp" ist noch ein „Duo concertant" nach Motiven aus Rienzi von Fr. Schubert (Dresden) angeführt. Wir sehen, wie schnell sich die „Tagesproduktion" auch der Werke Wagners bemächtigte (vgl. oben S. 225).

[184]) op. 1 (Lied): eine von Proch abhängige, „planlose Komposition".

[185]) Ein Ziehharmonika-Virtuose, der Bearbeitungen herausgab (auch

°Ruetemann⊕ (A. M.) 494r⊕,
Rummel (C) 443r,
Rummel (J) 179r, 236, 320, 494, II (43) (44) 259r, 309r,
Rung (H) (443)
°Rupp (A) 284, 494, II (99)

°Saal (F) 022, 179, 361,
°Sachs (J. G.) 539r,
Salleneuve⊙ (E) 443r⊙,
Saloman⊕ (S) 35⊕, 361r, II (48),
Salvi⊕ (M) 034r⊕, 284, 494,
Sattler⊙ (H) II 353⊙,
Scarlatti (A) 408,
Schachner⊙⊕ (J. R.) 236r⊙, 408r, II 309, 336r⊕,[186])
°Schacht (M) 179, 320, 444, II (45)
Schad⊕ (J) 35r, 284, 361r, 494, II 37r, 259r⊕, 297, 309,
Schaedel (B) 034, II (48) 345r,
Schaeffer⊙⊕ (A) 179r⊙⊕, 284⊙⊕, 361r⊙, II (121), 353,
Schaeffer (H) 236r,
Schaeffer (J) II (98)
°Schauff (Marie) 127r,
°Scheidler (C. A.) (539)
Schelble (J. N.) 034,
°Scheller⊕ (G) 539r⊕,[187])
°Scherling (C) 409,
°Schernhoffer 35
°Schiesser (N) (236)
°Schiller (L. v.) 35, (444) 539,[188])
Schilling (G) 179r, 284r, 444,
Schladebach⊙⊕ (J) 80r⊙⊕, 361r, 539,
Schliebner⊕● (A) 409r⊕, 539r, II 25r, 269r,[189])
Schloesser (L) 35, 284, 540,
Schlottmann ()L II 353,
°Schmaler (J. E.) 361,
°Schmeisser (F. W.) II (118)
Schmid (A) (284)
°Schmid (F. X.) (284)
Schmidt (C) II (45)
°Schmidt (C. N.) 180r,[190])
°Schmidt (G) II (121)
Schmidt (H) II (45)
°Schmidt (M. H.) II 345r,
Schmidt (P) 494r,
Schmitt (Al.) 180r,
°Schmitt (C. A.) (127)
Schmitt⊙⊕ (J) 022r⊙⊕, 494r⊙, II 298r,
Schmitt (J) 35, II (90),
°Schmitz (L. A.) 181r,
°Schmuch(ck)⊙ (A) II 310⊙,
Schnabel (K) 409r, II 259r, 378r,
°Schneetter (F. Noble d.) 409,
Schneider⊕ (F) 80⊕, 285r, 361, 540, II 323r,
Schneider⊕ (J) 540, II 9r⊕,[191])
Schnyder (X. von Wartensee)⊕ (361)⊕

für Spieler „ohne Notenkenntnis").

[186]) op. 1 (Klavieretüde): „als op. 1 musikalisch zu unbedeutend, um ein sicheres Urteil über die Anlagen des Komponisten fällen zu können".

[187]) op. 1, Lieder, die wohlwollend besprochen werden.

[188]) Vielleicht ist es Schillers Enkel Friedrich Ludwig Ernst (1826-77), der wie Goethes Enkel Walter kompositorischen Neigungen nachgegangen sein mag.

[189]) op. 1 (Klaviersonate): „wir haben kaum ein Werk erblickt, das in jeder Beziehung sich so schwach herausgestellt hätte, als die vorliegende Sonate". Die späteren Werke werden günstiger besprochen.

[190]) op. 1 (Lieder); der Komponist „ist entweder Dilettant oder einer der Dutzend Klavierlehrer, wie in jeder größeren Stadt haufenweise leben, und dessen Schüler wir bedauern".

[191]) Johann Julius; das rezensierte Werk ist „Des Frevels Sühnung" (Lied): „Eine Gelegenheitskomposition wegen des Attentats auf den König von Preußen. Der Text ist dummes Zeug. Das ganze Produkt sieht aus wie eine Petition um den roten Adlerorden 4. Klasse. Zu was allem muß unsere an sich freie Kunst als Sklavin des Worts

Schoen (E) II 353,
Schoen (M) 35, 444, 494, 540, II (114)
°Schott (E) 540,
Schottky (J. M.) 80,
°Schraepler (F. G.) 034r, 444r,
°Schreinzer⊙⊕ (F. M.) II 57r⊙⊕,
°Schroeder (F) 361, 444, II (114), (118)
Schubert (Ferd.) 494,
Schubert (Fr.) 022b, 181b, 236br, 321, 409/10, 494r, 540r,
Schubert⊕ (F. Dresden) 361, 410r, II 260r⊕,
Schubert (F. L.) 495, 541,
Schuberth• (K) 80, 321, II 385r,
Schuberth (J) 444,
Schuberth (L) 36r⊕, 541⊙, II 179r,
°Schuberth (P) 127r,
Schuetz (H) 410,
S c h u l h o f f⊙⊕ (J) II 191r⊙⊕, 310,[192])
°Schulthes (G) 022r,
Schulz (C) 495r,
Schulz (F) 181, 410,
°Schulz (F. A.) II 25r,
°Schulze (H. B.) 80,
°Schumann (A) 541,
Schumann⊙⊕ (Clara) 80r⊙⊕, II 106r⊕, 309r⊕,
Schumann (G) 495r,
Schumann (R) 08r, 36r, 80r⊕, 236r, 321r, 361, 410r⊙, 444r⊕, 495, 541, II (102) 191r⊙⊕, 336r⊙, 353r⊙, 378r⊙, : 49, II 387,[193])
Schuster⊙ (A) 81r⊙,
°Schwarz (C. G. W.) (448)
Schwencke (K) 181r, 495r⊙⊕, 541, II 310r, 326, 336r⊙,
Schwencke⊙ (J. F.) II 260⊙,
°S ch w e n i n g e r (G) 541r,[194])
Sechter (S) 034r, II 353,
°Seemann (A) 321r, 410r, II 345,
°Seelmann⊙ (A) 449r⊙,
°S e i b t⊙ (Sophie) 08r⊙,[195])
°Seidel (F. W.) 449,
°Seifer (R) II (120)
°Seilerja (H) (285)
Seligmann (P) (285)
°Sellner (F) 449r,
°Sendelbeck (F) 285, 541,
Servais (F) 411, 449r, 495,
°Sickl (G) (181) (285) (495)
Siebeck (G) (181) (285) (495)
S i e b e r⊕ (F) 285r⊕,[196])
°Siebert (A) 237,

---

nicht dienen?" Nach Mendels-Lexikon hat sich Hirschbachs Ansicht bestätigt und S. den Orden erhalten.

[192]) op. 1. (Klavierstück): „ein recht hübsches Talent."

[193]) In der Rezension der Lieder op. 45 wird die merkwürdige Ansicht geäußert: „Welcher Liederkomponist aber nicht in seiner Zeit sich geltend zu machen vermag, der, muß jeden Anspruch daran aufgeben."

Die zahlreichen Veröffentlichungen erhalten stets eingehende Rezensionen, z. B. über „Das Paradies und die Peri", die zu den umfangreichsten des Rep.s überhaupt gehört. Mit „H. H." signiert ist eine Rezension des Klavierquartettes op. 47, in der zwar ein „hoher Maßstab" der Kritik betont wird, die aber doch als überheblich, wenn nicht sogar als gehässig bezeichnet werden muß. Die Bemühungen um das Pedalklavier hält Hirschbach für verfehlt; aus allen Rezensionen spricht eher die Freude, nun Werke Schumanns kritisieren zu können als Dankbarkeit gegenüber dem hochherzigen Freund.

[194]) op. 1 (Graduale): „ein höchst einfaches prunkloses Musikstück, im frommen Geiste geschrieben, aber als künstlerische Leistung unbedeutend".

[195]) op. 1 (Romanzen ohne Worte für Klavier und Cello oder Violine), wohlwollend besprochen.

[196]) op. 1 und 2 (Lieder), aus denen nicht zu erkennen ist, „ob der Komponist Musiker von Fach oder Dilettant" ist.

°Siegel (D. S.) 541r,
°Siewert (H) II 219,
Silcher (F) 034r, 495, 541, II (48) 353,
°Simon⊕ (H) 81r⊕,
°Simonin (Meta) 37,
S i v o r i⊕ (C) 449r⊕, 541r⊕, II (115)⊕[197])
°Skiwa (J) 128, 181r, 361r,
Skraup (F) 035r, 128,
Skraup (J. N.) 035r,
Sobolewsky (E) 181r, : II 329,
°Sommerlatt (B) 321,
Soussmann (H) 37,
Sowinski⊕ (A) 022r⊕, II (117) 378,
Spaeth (A) 035, 37, 81, 542r, II 310r,
°Spa(r)mer (L) II 37r, 260r,
Speier⊙⊕ (W) 035, 81r, 181r⊙, 411r⊕, 496r, 542, II 38r, 76r, (120) 298r, 310r⊙, 362r, 385r⊕, 393r,
Spindler (F) 321r,
°Spohn (C) 035r, (449)
Spohr (L) 011br, 023r⊕, 37/8r⊕, 81b, 285, 542, II 9r, 84r, 243r⊙, : I 464,
Sponholtz⊙⊕ (A. H.) 411r, II 311r⊙⊕, 386r,[198])
Spontini (C. R. v.) 128, 285, II 84r, (115)
°Spruengli (J. J.) (496)
°S t a a b (A) II 38r,[199])
°Staab (J) II (98), (99)
Stahlknecht (A) 542, II 323r,
Stamaty (C) 128r,
Staudigl⊕ (J) 035⊕
°Steckiego (L) (285)
°Steglich (E) (449)
Stegmayer⊙ (F) II 280r⊙,
Steiffensand⊕ (W) II 393⊕,
Stein (P) (449)
°Steinhausen (K. W.) 81,
Stern (J) 128r, II 323, 326r, 362r,
°S t e u e r (A) II 311/2r,[200])
Steveniers (J) 542r, II (42)
°Stiasny (L) II (99),
°Stich (K) (449)
Stoer (K) 321, 411,
°Stoerr (F) 38, 361,
°Stollewerk⊙⊕ (Nina) II 353⊙⊕,
°Stolz (A) 496,
Stolze⊙ (H. W.) 81, 128r⊙, 321r⊙, 542,
°Storbeck (C) (449)
Storch (A. M.) II 84/5r, 231,
°Straka (J) 129,
°Stransky (J) 321, II (90), 260r,
Strauss (Joh.) 023r, 040, 042, 81, 129, 181/2, 285, 321, 361/2, 411, 450, 496, 542, II (41), (89),
Strauss (Jos.) 82, 286, 542,
S t r a u s s (Sohn Joh.) II (118)[201])
°Strobel (J. B.) 411, II (63),
°Strobl (M) (286),
°Struve (G) 286r, 411, 542r,
°Stuckenschmidt (J. H.) 322r,
Stuntz (H) 286, 542,
°Suchanek (J. B.) II (118)
°Suchanka (F. S.) II (118)
°Suhr (E) 322r,
S u l z e r (S) 237r, II 336,[202])
°Suppos (C) II (90),
°Swoboda (F. W.) 362, II (45) (118)
°Széchenyi (E. C.) II (121),
°Szopowicz (H) II 260r,

---

[197]) op. 1 (Caprice für Klavier und Violine): „Dergleichen Sachen bedürfen nur einer Anzeige ihres Daseins".
[198]) u. a. ein Lied, das als Preiskomposition das Vorurteil gegen solche bestärkt.
[199]) op. 1 (Nocturno für Klavier): „Dieser S t a a b ist auch keine Stütze für die Kunst".
[200]) op. 1 („Rondo brillant" für 2 Violinen und Klavier): „Seit langen Zeiten ist uns kein so erbärmliches Machwerk vor Augen gekommen".
[201]) op. 1 („Sinngedichte", Walzer), das aber nur angezeigt wird.
[202]) op. 1 (Lieder), ohne besondere Stellungnahme besprochen.

Taeglichsbeck⊙ (T) 035/6r, 38, 82, 286, (411) 450, 542/3, II (47) (63) (102)[203])
Taubert (W) 39r⊙⊕, 129r⊙, 496b, II 9r⊙⊕, 25r⊙, 58r⊙, 326, 345r, 353r⊙⊕,[204])
Tauwitz⊕ (E) 40, 287, 543, II 378r⊕,
Tedesco (I) 287r,
°Teichmann (A) 182, 496,
Telle (F. W.) : II 220,
Teschner (G. W.) II 261r,
°Teubner (C) II (118),
Thalberg (S) 011r, 023br, 40br⊙⊕, 82r⊕, 182r⊕, 287b, 322, 362, 496r⊕, 543r⊕, II 9/10r⊙⊕, 25r, 85r⊕, (121) 137r, 193r⊕, 260/1r⊕, 298r⊕, 312r⊕, 323⊕,
Theile (A. G.) 83,
°Theuerkauf (J) 497,
Thiele (E) 543,
°Thielmann (J. P.) 036,
°Thiehsen⊙⊕ (O) 83r⊕, 411r⊕, II 76r⊙, 261r,
°Thiessen (C) 129, II (46),
Thomas● (A) 129r, 182, 543r,
Thys (A) 83r, 185r, 237, 322r, 544,
Titl (A. E.) 129b, 182/5r, 411/2r, 497r, 544,
Toepfer⊙⊕ (J. G.) 025⊙⊕, 83, 129, 322, 412, 497⊙⊕,
Tolbecque (J. B.) 185, II (100)
Tolstoy (T. G.) 185r,
Tomaschek (W. J.) 036r, 185r, 362, II (98) (101)
°Trauvetter (Bar. v.) 023r,
°Travnyck (J) 130,
°T r i t h e n (F. E.) 412r,[205])
°Trube (A) 412r, 497,
°Trube (J. A.) 450,
Truhn⊙⊕ (F. H.) 023b, 036r⊕, 41b, 83⊕, 130r⊙, 185r, 287r⊙, 322, 362r⊕, 412r, 497r, 544r⊙, II 26r⊕, 59r⊙, 76r⊙, 219r⊕, 345, 362, 386r⊙⊕, 393⊕,
°Truzzi (L) (185),
°Tscherlitzky (J) 497r,
Tschirch (E. L.) 450,
Tschirch⊙ (W) 450r⊙, 545r⊙,
°Tschischka (F) und Schottky (J. M.) 83,
°Tsukly (M) 412r,
Tulou (J. L.) 09r, 144r, 186r, 288r, 497r, II (42) (91)
°T u r a n y i (C) II 386r,[206])
°Turowicz (X) 130

°Udl (J. A.) II (98)
°Ueberbacher (F) (288),
U h l i g (T) 041r,[207])
°Uhrlich (C. F.) II (120)
Ulrich (H) II 362,
°Unverricht (A) 83, 498,

---

[203]) Der Herausgeber von Sammelwerken („Deutsche Liederhalle", „Odeon" (Chöre) und „Orpheon" (einstimmige Lieder)), in denen viele Werke der im Register genannten Autoren, (z. T. ausschließlich), zum Abdruck gelangten. Er ist auch mit eigenen Werken im Rep. erwähnt.

[204]) Interessant ist die Besprechung der Vertonung der „Medea" von Euripides, die zusammen mit einem Hinweis auf die „Antigone" (Mendelssohns) Veranlassung zu einer prinzipiellen Bemerkung bot über die Möglichkeit, antike Stoffe zu vertonen. Das Rep. lehnt diese Möglichkeit ab und äußert sich auch gegen die Vertonung der Oden des Horaz durch Taubert (op. 62). Auffallend ist ferner eine Rezension eines Klavierstückes „Silvana" op. 60, in der es heißt, es gehört „unter die besseren neueren Salonstücke in der sogenannten romantischen Schreibart".

[205]) op. 2 (Walzer): „Mangel an Selbsturteil oder Schreibsucht . . ."

[206]) op. 2 (Nocturno für Klavier): „Elende Melodie und dito Harmonie".

[207]) op. 1 (Streichquartett): „nicht eine einzige schlagende Idee . . . auch die Verwebung darin ist ganz null . . . talentlose Anfängerarbeit . . ."

Veit⊛ (W. H.) 186r⊛ II 38r,
Verdi (J.) 130b, (187), 362b, (451), II (44), (47)
Verhulst⊚• (J. H.) 187r⊚, (237)⊚ II 231r⊚,
°Vieth (E. L.) (498) II (64)
Vieuxtemps• (H) 41r, 130, II 179r, 386r,
°Vivenot (R. v.) 83r, 187r,
Vogel (A) 130r, II 77r, (121)
°Vogeler (Valeria) 322r,
°Vogt (A) II (100)
Volckmar (A. V.) 545,
°Volger (F) 323, 498r,
Volkert (F) 288, 362,
Vollweiler⊚⊕ (K) 42r, 237r, II 38r⊚⊕, 386r,
Vollweiler (G. J.) 187r, II 26r,
°Vorbrodt (W. E.) 362,
Voss⊚⊕ (K) 83r, 188r, 237r, 413r⊚⊕, 451r, 498r, II 26r⊚⊕, 193r, 280r, 362, 386r⊚,

---

Wachsmann (J. J.) 498,
°Wack II (100)
Wagner⊚⊕ (E. D.) 498r⊚⊕, 545, II 77r,
Wagner• (R) 323b, 413r, 451r, 499b, 545r, II 106r, 386r, : II 387,[208])
°Wahle (F) 414r, II 60r,
°Waitz• (T) 188r,

[208]) „Der fliegende Holländer": sehr eingehende Rezension des Klavierauszuges (signiert „88", also vermutlich von Hirschbach). Neben dem „Mangel an Melodien" („Dies wird bei allen sonstigen Vorzügen seiner Musik auch ein Stein des Anstoßes bleiben, so daß sein Name keiner der gefeiertsten in der musikalischen Welt werden wird") und dem Vorwurf, in der Harmonie bis zu den „grauenhaftesten Dissonanzen" vorgeschritten zu sein — gelegentlich wird auch der „übermäßige Lärm" des Orchesters beanstandet — bringt die Rezension einen Vergleich Wagners mit Gluck, lobt die trefflich gelungene musikalische Charakteristik des Bühnengeschehens wie der Chöre, („wir haben selten Chöre gefunden, die voll so schöner musikalischer Wirkung und so richtiger dramatischer Darstellung waren") und schließt nach Hervorhebung vieler Einzelheiten mit den Worten: „Wir wünschen weite Verbreitung dem Werke".

Eine kurze Besprechung erhält das Lied „Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten bei seiner Zurückkunft aus England den 9. August 1844" — beim gleichen Anlaß entstand der oben erwähnte" Sachsengruß K. F. Beckers.

Im „Liebesmahl der Apostel" wird die Anwendung zu „äußerlicher Mittel" bemängelt, „die nur auf das Gehör und das sinnliche Gefühl überhaupt Einfluß ausüben, während doch der wahre Eindruck eines Kunstwerks nur ein ästhetischer, d. i. die Geistigkeit des Menschen berührender sein soll"; zum Schluß heißt es: „Wir können die einzelnen Schönheiten . . . nicht alle aufzählen, es führte zu weit, aber aus vollem Herzen empfehlen wir das Werk. Führt es auf, ihr Gesangsfestler, ihr wählt dann Besseres, als die Psalmen des brummstimmigen Neithardt, dem Gott seine Kompositionen nicht anrechnen möge . . ."

Der „Tannhäuser" wird im Werkverzeichnis erwähnt, seine Beurteilung, bis zu einer Aufführung verschoben (siehe unten S. 259). Ein Aufführungsbericht der Ouvertüre zum Tannhäuser schließt die Besprechungen ungünstig ab: „Als äußern Erfolg wollen wir gleich voraus bezeichnen, daß das Werk mißliebig aufgenommen wurde, und leider mit Recht. Die Gedanken sind ohne Schwung, und abgesehen von einigen treffenden Effekten im Allegro, die aber nur als Produkte der Klügelei zu betrachten sind, auch die Behandlung dieser an sich

Walch (J. H.) (414)
Walckiers (E) 09r,
Wallerstein (A) 188, 323r,
W a l t e r• (A) II 323r, 345r,[209])
Walther (J) 414,
°Wanczura (J) 238r,
°Wanner⊙ (C) II (42)⊙
Warlamow (A) 130, 188,
Wartel⊙ (Theresa) 499r⊙,
Wassermann⊙ (J) 84r⊙,
Webbe (S) 037,
Webenau (Julie v. geb. Baroni-Cavalcabo, 012r, 378r,
°Weber (Dem. C.) 238r,
Weber⊙ (K. M. v.) 023, 130br⊙, 362, 414b, 499br, 548b, II (98b)
Weber (Fr.) 323r,
°Weber (H) II 26r,
Wedemann (W) 84, 548,
°W e h n e r⊙ (A) II 219r, 232r⊙, 326r,[210])
°Weidner (G) 037r,
°Weigel (N) 414, II (42)
°Weingarten (P) II 363,
°Weisheit⊕ (C. F.) II 194r⊕,
Weiss⊕ (J) 023r, 414r, II 27r⊕, (121) 233r⊕, 244, 261, 345⊕,
Weiss (L) II 38r, 363,
Wendt (E) 42r,
°W e n u s ch• (J) II 394r,[211])
°Wenzel (A) 130r, II 379r,
°Wernthal (A) 323,
°Weselsky (P. M.) 188
Wichmann (H) 188r⊙, II 27r⊕, 60r⊙⊕, 337r⊙⊕, 363⊕,[212])
Wichtl⊙⊕ (G) 037r⊕, (131)⊙ II 38r⊙,
°Wiegers (J) (238) (456)
Wielhorsky⊙⊕ (J. Gr.) 190r⊕, 414r⊙,
°Wikowska (Viktorine) 456,
Wilhelm (C) II (118)
Willmers (R) 362r, 415r, 456r⊙, 499r⊕, II 12r, 77r⊙⊕, (117) 244⊕, 298r⊙⊕, 312r⊕, 324r, 387r, 393r,
°Winkelmaier (H) II 244,
Winkler (L) 238r,
Winkler (M) 415, 548, II (64)
°Winter (G. A.) (323) 456,
°**Winterle** (E) 238, 363, 415r, II 27, 262r⊙⊕
°Wirth⊕ (C) II 280r⊕,
Wiseneder⊕ (Karoline) 499r, II 220⊕, 363,
°Wiss (H. B.) 190, 323, 456, II 262,
Wittassek (N. J.) 43, 548r,
°Witte (C. v.) 024,
Wittmann (R) 363, 415, 548, II (89),
°Witzka (C. B.) (288)
°Wodnicki (T) 190r, II 27, 363,
°W o e h l e r (E) II 280r 354[213])
°Woehler (G) II 354,
°Woehler⊕ (H) II 363⊕,
°Woetzel (M. T.) II (100)
Wolf• (L) 09r, 288r, II 281r,
°W o l f f (C) 499r,[214])

wertlosen Motive eine ungeschickte, zuweilen widerwärtige. So am Schluß, wo das Thema unendlich lang durch die Instrumente geht, während die Streichinstrumente die Ohren mit einer Begleitungsfigur vergellen, die einige Takte lang effektvoll ist, aber so unermüdlich wiederholt, ekelhaft wirkt. Wie kann Einer, der schon so vieles geschrieben hat wie Wagner, so geschmacklos sein? — Wie kann man so wenig von musikalischer Ökonomie verstehn? —"

[209]) op. 1 (Drei Streichquartette); Anklänge an Spohr und Marschner, mangelhaft in der Erfindung.

[210]) op. 2, Lieder, etc.: „ängstliches Festklammern an die Regeln des Lehrers" (M. Hauptmann).

[211]) op. 1 (Streichquartett); „was ist das für eine dumme Musik!"

[212]) op. 1 (Klaviersonate): „Es ist ein ehrenvolles Debut". Spätere Werke (op. 6, Streichquartette) werden unmißverständlich abgelehnt: „Fort mit diesen lästigen Unfähigkeiten von der Kunst!"

[213]) op. 2 (Lieder): „Wir haben uns von keinem besonders angeregt gefunden."

[214]) op. 2 (Duette mit Klavier): „ein Salonstück, das seiner Zugänglichkeit wegen Freunde finden wird."

Wolff⊙⊕ (E) 43r⊕, 84r⊕, 131r⊕, 191r, 238r⊕, 289r⊕, 323r, 363r⊕, 415r, 456r⊙, 500r, 548r⊙, II 27r, 61r, 78r, (98) (115) (117) 194r,

W u e r s t⊕● (R. F.) 43r, 363r, 457r, 548r, II 28r⊕, (100) 219r⊕, 324r⊕[215])

°Wuerslin (F) 131r,

Wunderlich (J. G.) 415, (457)

Wurda (J) II 262,

°Wusta (K. F.) 191,

°Z. (M. v.) 191

Zahn (J) 500,

°Zamboni (N. P.) II 220,

°Zapf (A) 415r,

°Zeheter (M) (416) 549,

Zelter⊙ (K. F.) 416r⊙,

°Zieger⊕ (J. B.) 457, 500r⊕, (549),

°Ziegler (W) 131,

Zimmermann⊙ (S. A.) 131r, II 12r⊙, 138r, 363, 379,

Zoellner⊕ (A) 037, 84⊕, 290, 323, 363r⊕, 549, II 363,

Zoellner⊕ (K) 238r, 290r⊕, 549,

Zoellner (K. H.) II (46)

Zogbaum (G) 024, 84r, 191r, 239r, 457r, 500r, II (117) 363r,

Zschiesche (H. A.) (457) II (102)

Zuccalmaglio (A. W.) (Pseudonym „W. v. Waldbrühl") 288, 548,

°Zundel⊙⊕ (J) 191r⊙⊕, 458r,

Bemerkungen zum Register und zur Kritik

Den einzigartigen Voraussetzungen der kritischen Arbeit des Rep.s verdanken wir einen Querschnitt durch das kompositorische Schaffen zweier Jahre, der sich in keiner anderen Zeitschrift auch nur annähernd wiederholt. Gewiß fehlt ihm die letzte Exaktheit. Schon in den Monatsberichten stoßen wir auf Irrtümer, auf wiederholte oder verspätete Anzeigen längst erschienener Werke. Trotzdem wirkt die Fülle der erwähnten und besprochenen Komponisten ungemein lehrreich: die Farblosigkeit des Gesamtbildes ist auch deswegen eine so bedrückende, weil zu den vielen Komponisten, die nur Salon- und Modestücke verfertigten, noch diejenigen Künstler gerechnet werden müssen, die sich erst geraume Zeit später aus dem Sumpfe befreiten und höheren Aufstieg nahmen. Auch F. Liszt wird zu dieser Zeit mehr als Virtuosen-Komponist gewertet denn als Vorkämpfer einer neuen Kunstgesinnung. Mit ihm sind es Hunderte von Künstlern, bei denen es begreiflich scheint, daß sie ihre Erstlingswerke d e r Umwelt anpaßten, in die sie hineingeboren wurden.

---

[215]) op. 2 (Duettinnen für Sopran, Alt und Klavier) und andere Kompositionen; bei op. 7 (dreistimmige Lieder) heißt es u. a.: „Musiker und Kunst brauchen kein Interesse daran zu nehmen. Wenn man Jul. Weiss mit sich selbst multipliziert, bekommt man Würst heraus. Er ist eine echt berlinische Musikpflanze. Es wäre Gegenstand einer Preisaufgabe für die Kritik, herauszufinden, welches dieser berlinischen Sandgewächse von Komponisten die Teltower Rübe vorstellt!"

Viele solcher Werke entstanden und vergingen mit ihrer Zeit. Soweit nicht deren Autoren durch die überragende Bedeutung ihrer reproduktiven Begabung derartige Kompositionen über die Vergänglichkeit hinaustrugen, sind sie der Vergessenheit anheimgefallen; so werden sich unter den weder bei Mendel noch bei Riemann genannten Komponisten wohl nicht viele befinden, denen die Geschichte Unrecht getan hat. Gewiß sind die Lexika nicht als ausschließliche Kronzeugen für die Bedeutung eines Namens heranzuziehen; für uns ergibt jedoch deren Befragung eine zuverlässige Wertung der Gesamtheit, denn wir gewinnen dadurch Anhaltspunkte für diejenigen Tonsetzer, welche sich bei der Aneinanderreihung der Namen — es sind deren 1204 — absondern. Rund fünfhundert Namen werden dadurch in den Hintergrund gerückt, eine erstaunlich hohe Zahl, zu der auch der Autor manches ernstgemeinten Erstlingswerkes gerechnet werden muß. Alle diese Komponisten sind gekennzeichnet durch die Anpassung an die Umwelt, deren Genügsamkeit und Aufnahmebereitwilligkeit so geringe Talente überhaupt erst auf den Plan rief. Das Rep. ist die einzige Zeitschrift, welche deren Namen verzeichnet. Die Trennung dieser von den übrigen Komponisten ist im Register durch eine besondere Gruppierung verdeutlicht. Hierin liegt die erste Bedeutung des Registers.

Klarer wird das Bild durch die in der zweiten Gruppe hervorgehobenen Komponisten, deren Namen auch in den Rezensionen der N.Z.f.M. erscheinen. Nicht ersichtlich ist zunächst der Grund, warum die N.Z.f.M. bisweilen Werke bespricht, die im Rep. nicht angeführt sind und warum manchmal zwar die gleichen Namen erscheinen, jedoch verschiedene Werke besprochen werden. Ich kann hierauf nicht näher eingehen; doch sei bemerkt, daß es sich jeweils nur um wenige Fälle handelt, die namentlich bei klangvolleren Namen (z. B. Bertini) keiner besonderen Erwähnung bedürfen. Eine Ursache für diese Erscheinung liegt zweifellos in der technisch-schwierigen Durchführung der Rubrik „Werkkritik", eine weitere darin, daß die N.Z.f.M. 1844/5 zweimaligen Redaktionswechsel erlitt und Schumann schon 1844 nicht mehr mitgerechnet werden kann.[1]) Das kurze Interregnum O. Lorenz' kann wohl als praktische Weiterführung der bisherigen Gepflogenheit gelten, doch schwand das spezifisch Schumannsche Gepräge mehr und mehr. Auch F. Brendel behielt äußere und innere Gestalt der Zeitschrift bei, aber trotzdem wäre

[1]) In den Beginn des Jahres 1844 fällt auch Schumanns Rußlandreise.

die Summe der besprochenen Werke erheblich anders ausgefallen, wenn noch der Kampfgeist der 30er Jahre die Auswahl der Werke bestimmt hätte. Immerhin sind die rund 250 Namen, die die N.Z.f.M. in der Werkkritik anführt, das Ergebnis einer Sichtung, die sich zwar für uns unsichtbar vollzieht, aber doch die gleiche Arbeitsleistung beansprucht wie die sichtbare Vollständigkeit des Rep.s. Hierin liegt die zweite Bedeutung des Registers: es vermittelt uns die Grundlage, auf der sich die Auswahl der besprochenen Werke in anderen Zeitschriften erhebt. Bei der N.Z.f.M. zeigt es sich, daß sie wohl den hervorragenderen Zeitgenossen gerecht wird, aber kleineren und neuen Erscheinungen unsicher gegenüber tritt. Die Zeit, zu der Schumann emsig jedes Klavierheft durchforschte, war längst vorüber; neue künstlerische Ziele waren nicht vorhanden und auch F. Brendel stand zu Beginn seiner Redakteurtätigkeit einem ausgesprochenen künstlerischen Programme fern. Darum ist die Auswahl der besprochenen Werke in der N.Z.f.M. uneinheitlich. Daß auch der innere Wert der Kompositionen bisweilen nur eine untergeordnete Rolle spielt, ersehen wir, wenn wir die Werke derjenigen Komponisten überprüfen, die weder bei Mendel noch bei Riemann genannt sind, in der N.Z.f.M. jedoch milde und wohlwollende Rezensionen erhalten haben. So zeigt sich — eine wiederholte Anführung von Namen sei mit dem Hinweis auf deren deutliche Bezeichnung im Register vermieden — die dritte Bedeutung des Registers: wir erkennen, daß die N.Z.f.M. den Boden einer programmatischen Zeitschrift verlassen und sich zu einer „allgemeinen" Musikzeitung gewandelt hatte. Damit vollzieht sich aber eine Annäherung an die L.A.M.Z., deren kritische Arbeit aus meinem Register ebenfalls ersichtlich ist.[2]) In der Möglichkeit, den wichtigsten Bestandteil beider Zeitschriften, die Werkkritik, auf einer gemeinsamen Grundlage miteinander zu vergleichen, liegt die vierte Bedeutung des Registers. Den Vergleich bis zur letzten Konsequenz hier durchzuführen, muß ich mir versagen; doch sei festgestellt, daß die Durchsicht der einzelnen Kritiken über die gleichen Werke eine überraschende Annäherung ergibt, daß Urteilsverschiedenheiten selten und

[2]) Nicht nur im Rep., sondern auch in den beiden anderen Zeitschriften befinden sich viele Irrtümer und Druckfehler, die die Zusammenstellung des Vergleiches erschwerten. So führt die L. A. M. Z. im Verzeichnis des Jahrganges 1846 „Hennig" statt „Hering" an; amüsant ist die Vergeßlichkeit J. Beckers, der das Chorwerk op. 18 von A. E. Grell 1843 im 19. Bd. der N.Z.f.M. rezensiert (S. 139), und bald darauf eine neue Besprechung folgen läßt (1844, 20. Bd. 74).

ohne besondere Gründe vorhanden sind, nur daß die L.A.M.Z. im allgemeinen eine größere Anzahl von Werken, diese selbst auch eingehender bespricht als die N.Z.f.M. Die Systematisierung der Kritiken erfolgt in beiden Zeitschriften nach Kompositionsgattungen, wobei stets mehrere Werke der gleichen Gattung zusammenhängend besprochen werden. Ein Unterschied besteht darin, daß die L.A.M.Z. den größeren Kompositionen (Sinfonien, Sonaten etc.) schon ihrer Form wegen wohlwollende Aufmerksamkeit entgegenbringt, während die N.Z.f.M. die Besprechung solcher Werke mit erhöhten kritischen Anforderungen unternimmt. Darin äußert sich noch einigermaßen der Einfluß Schumanns, dessen beweglicher kritischer Geist ideale Forderungen zu stellen gewöhnt war. Beziehen wir nunmehr Hirschbachs eigene Auswahl, wie sie sich in den Vierteljahrsübersichten darstellt, in die Betrachtung ein, so bemerken wir ein Schwanken nach beiden Richtungen. Einerseits ist er bemüht, die Auswahl der Werke nach dem äußeren Umfang und nach der Gattung der Kompositionen zu bewerkstelligen; so beginnt er einen Bericht gelegentlich mit den Worten: „ Im zweiten Vierteljahr erschienen an größeren Sachen . . .", ohne das eigene kritische Ergebnis, das manches der „größeren" Werke als durchaus verfehlt bezeichnet, zu berücksichtigen. Darin folgt er der L.A. M.Z., die jedes Werk der höheren Kompositionsgattungen von vornherein als eine künstlerische Leistung betrachtet. Andererseits aber stellt er gelegentlich das kritische Ergebnis als solches — gleichviel um welche Gattungen es sich handelt — in den Vordergrund.

Hirschbachs Unsicherheit in der Auswahl der Werke für seine Vierteljahrsübersichten ist symptomatisch; wenn wir zu der einfachen Überlegung weiterschreiten und fragen: ergibt das Zusammentreffen dreier Urteile (L.A.M.Z., N.Z.f.M. und Vierteljahrsauswahl des Rep.s) eine sichere Gewähr für die Bedeutung der dadurch hervorgehobenen Werke? Läßt sich durch solche Vergleiche der tatsächliche Verlauf der Kunstentwicklung verfolgen? Dann befinden wir uns in einer eigentümlichen Situation, denn es zeigt sich, daß der Farblosigkeit des kompositorischen Gesamtbildes eine ebensolche der kunstkritischen Arbeit zur Seite steht, die durch die verschiedenen Grade des Wohlwollens, der Milde oder der Rücksichtslosigkeit nicht verändert wird. Der Eindruck der Physiognomielosigkeit ist selbst bei den Werken vorherrschend, die von allen drei Zeitschriften besprochen werden. Die einschlägigen Autoren seien hier nach Al-

tersgruppen kurz angeführt. Als Vertreter der älteren Zeit werden sowohl in der N.Z.f.M., in der L.A.M.Z. als auch in den Vierteljahrsübersichten des Rep.s erwähnt: Kalkbrenner, Marx, Onslow, Reissiger, Schwencke und Spohr. Das Hauptkontingent stellt die zweite Gruppe mit den klangvolleren Namen der Bennett, Chopin, v. Flotow, Gade, F. Hiller, Mendelssohn, Rietz, Schumann, Tausig und Thalberg, denen sich etwas bescheidener J. Becker, Evers, Flügel, Groß, Hesse, Jaehns, Netzer, C. Mueller, aber auch solche anschließen, die heute kein Lexikon mehr nennt, wie G. Krug, Kugler, Lubin und Winterle. Die jüngste Gruppe ist vertreten durch die Namen A. Fesca, J. Kullak, L. Schuberth, Wichmann und Willmers.

Das Ergebnis unseres Vergleiches der drei Zeitschriften ist wahrlich dürftig; gewiß verlohnte sich das Vordringen bis zu diesem Punkte nicht, wenn sich nur negative Werte, auch überflüssige Erkenntnisse herausschälten. Ein Überblick, in dem die Namen R. Franz, F. Lachner, Liszt, Lortzing und Wagner — um nur einige wenige zu nennen — fehlen, ist ohne weiteres als Fehlergebnis zu bezeichnen, das noch verstärkt wird, wenn wir in der L.A.M.Z. und in der N.Z.f.M. die führenden Zeitschriften, im Rep. durch die schriftstellerische Herkunft Hirschbachs eine starke innere Abhängigkeit von Schumann erblicken.

Ein Fehlergebnis kann die Folge falscher Konstruktion oder falscher Voraussetzungen sein; in beiden Fällen wird es nötig sein, den Weg nochmals zurückzulegen und die etwaigen Fehlerquellen aufzuspüren. Wir wählen hiefür die rückläufige Bewegung, um aus der Enge des bisherigen Ergebnisses die Weite der Gesamtheit aller Erscheinungen wieder zu gewinnen. Da stoßen wir zunächst auf das Zufallsmoment, ob innerhalb der in Rede stehenden Zeitspanne Werke von Komponisten aller Art erschienen sind? Eine Garantie hierfür bieten ja nur die Vielschreiber, während die Verfasser von Opern und sonstigen größeren, aber wenigen Werken aus solchem Zufallsgrunde ausscheiden. So fehlen hier z. B. Berlioz und Meyerbeer.[3])

Eine beabsichtigte Einschränkung, die namentlich im Rep. zu beobachten ist, aber auch in den anderen Zeitschriften verfolgt werden kann, ist die Ausschaltung der italienischen Tonsetzer. Schon in der ersten Vierteljahrsübersicht des Rep.s heißt es:

---

[3]) Die Erstaufführung des „Feldlagers in Schlesien" von Meyerbeer fällt allerdings in das Jahr 1845, doch ist es möglich, daß das Werk im Druck noch nicht zugänglich gewesen ist. Die meisten Werke Berlioz' aus den Jahren 1844/45 sind kaum nach Deutschland gedrungen.

„Die größeren Sachen, welche im Dezember 1843 und Januar und Februar 1844 von deutschen Tonsetzern erschienen, sind . . .“; da aber auch Vieuxtemps und Lindblad angeführt wurden, erschien bald darauf eine Berichtigung, die „deutsch“ durch „außeritalienisch“ zu ersetzen sucht. Wir dürfen aber unser Ergebnis trotzdem als Auswahl deutschen Kunstschaffens bezeichnen, da die meisten ausländischen Tonsetzer wie Bennett, Gade etc. in gewissem Sinne als Nutznießer deutscher Musikkultur anzusehen sind, und die Franzosen? Hier berühren wir die verwundbarste Seite des erwachenden deutschen Nationalismus in der Musik. Wenn auch auf der Opernbühne noch Bellini, Donizetti und Rossini herrschten, wenn also der Einfluß der Italiener noch immer vorhanden war, so unterlag es doch keinem Zweifel, daß deren Vorherrschaft eher durch französische als durch deutsche Opernkomponisten abgelöst wurde. Vom operngeschichtlichen Standpunkte aus ist es freilich nicht verwunderlich, daß nach den genannten Italienern nun Adam, Auber, Halévy etc. auf den deutschen Opernbühnen heimisch wurden, gibt es doch bisher in der Bühnengeschichte der deutschen Oper noch keine Periode, in der sie auf die Dauer vom Ausland unabhängig gewesen wäre.[4] Die Umwandlung in den 30er und 40er Jahren betraf aber weniger eine neue Überfremdung der Oper durch französische Komponisten als vielmehr eine Entfremdung deutscher Opernkomponisten, die die Bahnen Webers, Marschners und Spohrs verließen, um sich dem Stile der großen französischen Oper zuzuneigen. Darum war das Problem der französischen Oper eine Lebensfrage deutscher Musik geworden in einer Zeit, in der diese französische Musik auch durch unzählige Transskriptionen, Fantasien etc. tief in das deutsche Musikleben einzudringen vermochte. Die in allen Musikzeitschriften nachweisbaren Abhandlungen über die französische Oper sind ein untrügliches Zeichen für die Aktualität dieses Problems; einen wirksamen Gegendruck finden wir nur in der sicheren Betonung des Deutschtums durch Schumann in der N.Z.f.M., dessen innere Berechtigung bis zur völligen Ablehnung Meyerbeers, des Führers der frankophilen Partei, heute nicht mehr abzuleugnen ist. Welch' vielfachen Hemmungen dieser Kampf für die deutsche Musik unterworfen war, sehen wir nicht nur an lächerlichen, aber umso

[4]) Wobei in erster Linie an die Aufführungspraxis, das Repertoire etc. gedacht ist, das, wie W. Altmann in einzelnen Statistiken beweist, trotz Wagner heute noch in der überwiegenden Mehrzahl aus „ausländischen“ Opern besteht.

traurigeren Kleinigkeiten, wie z. B. an der Unsitte, daß die Titelblätter aller Kompositionen in französischer Sprache gehalten waren — deren Bekämpfung Schumann mit aller Energie, aber doch nicht ohne manches Zugeständnis beim Verlegen eigener Werke durchzuführen vermochte — sondern auch an den Vorgängen auf dem Gebiete der deutschen Literatur. Alle Stärkungen, die von der literarischen Romantik her den Bestrebungen für eine deutsche Musik zu Gute kamen, wurden wieder hinfällig vor dem Ansturm des literarischen „Jungen Deutschland", das sich aufs Neue mit dem Problem der französischen Revolution auseinandersetzte und daraus mit Vorliebe seine Stoffe entnahm.[5]) Daß sich die deutschen Opernkomponisten dieser literarischen Mode unterordneten, französische Sujets aussuchten, oder sich bei der sprichwörtlichen Naivität in Textangelegenheiten die Operntexte gleich aus Paris kommen ließen — wie dies z. B. in der bekannten Librettobeschaffung der Münchner Intendanz für F. Lachners „Katarina Cornaro" der Fall war — gehört zur allgemeinen geistigen Einstellung einer ganzen Epoche. Gewiß gelang die Synthese deutscher und französischer Eigenart nur wenigen Komponisten — dies beweist die Unzahl der „großen französischen Opern" in deutscher Sprache, deren zeitweilige Erfolge heute nur noch aus jenem allgemein geistigen Aspekt zu verstehen sind — die Gefahr unfruchtbarer Entfremdung der deutschen Komponisten, und damit des Verlustes des bisherigen, in Hinblick auf die verflossene Vorherrschaft der Italiener nur schwer errungenen Selbstbewußtseins war jedenfalls sehr groß. Und nochmals müssen wir auf die eminente Bedeutung der N.Z.f.M. hinweisen, die sich allein der Aufgabe widmete, bei aller Anerkennung der Kunst eines Berlioz der Entfremdung deutscher Künstler entgegenzutreten. Daß die Ablehnung zunächst die Opernsujets, also das Stoffliche mit der davon unzertrennlichen allgemein-geistigen Struktur betraf, ist begreiflich; verständlich ist auch, daß sich der Kampf dann auf die musikalische Gestalt ausdehnte, in der, wie in Meyerbeers Opern, alsbald undeutsche Elemente gefunden werden konnten. So verteidigte die N.Z.f.M. zäh den von Weber und anderen eroberten Boden und bereitete somit die musikpsychologische Grundlage für das Werk Wagners, dem sie sich später in voller Konsequenz anschloß und trotz scheinbarer Inkonsequenz (Schumann-Brendel) anschließen mußte. Hirschbach versucht als bewußter Parteigänger

[5]) Ein auffallendes Verbindungsstück erblicke ich in Büchners „Dantons Tod" und R. W. Griepenkerls „Maximilian Robespierre".

manche Gedanken Schumanns logisch fortzuführen und unerbittlich zu verwirklichen. Sein bewußtes Eintreten für die deutsche Kunst, das in allen Rubriken des Rep.s nachweisbar ist, kommt auch in den Rezensionen deutlich zum Ausdruck. Nur in der Rubrik „Werkkritik" kann auch er sich des Eindringens fremder Kunst nicht erwehren. So erscheint eine Fülle französischer Komponisten aller Kompositionsgattungen und jeglichen Formats im Register und in den Vierteljahrsübersichten. Warum aber, abgesehen von den Autoren auf dem Gebiete der Oper, vornehmlich französische Komponisten? Weil durch die günstigen Vorbedingungen im Publikum das Franzosengeschäft in den Händen deutscher Verleger lag. Fast alle großen und kleineren Verleger Deutschlands veröffentlichten unermüdlich Transskriptionen französischer Werke, wobei sich nur Leipzig zurückhaltender zeigte; aber auch als Originalverleger der verschiedenartigsten französischen Werke tauchen immer wieder deutsche Verleger auf, nicht nur der Verlag Schott in Mainz, dessen ausgedehnte Handelsbeziehungen mit Paris, Antwerpen und Brüssel (auch London) die natürlichen Vorbedingungen hierfür schufen.[6]) Das Register vermittelt uns den Gradmesser für diese Entwicklung: es erhält dadurch seine fünfte Bedeutung.

Wenn wir bei der Erörterung der Überfremdung deutscher Kunst und der Entfremdung deutscher Künstler den Boden rein musikalischer Faktoren verlassen haben, uns dabei aber mit der allgemeinen Zeichnung des Kräfteverhältnisses begnügten, Wirkung und Gegenwirkung nur andeuteten, so sind wir uns bewußt, daß die Wichtigkeit unseres Gegenstandes eine spezielle Untersuchung erfordert. Denn es ist gewiß, daß in keiner Gattung der musikalischen Komposition der Einfluß des allgemeinen Lebensgefühls einer Epoche so stark nachzuweisen ist wie in der Oper, die schon durch den Text in Zusammenhänge verwickelt ist, die sich schwer entwirren lassen und leicht zu offenkundigen Fehlurteilen führen können. Gerade die Stellung Meyerbeers verlangt eine Erfassung der großen Zusammenhänge; dann wird sich die heftige Gegnerschaft Schumanns, aber auch schon vorher die

---

[6]) Wie weitgreifend solche geschichtliche Zusammenhänge sein können, zeigt das dritte Heft des 1931 gegründeten „Weihergarten", des Verlagsblattes des Hauses Schott: ein scheinbarer Zufall fügt es, daß darin in einem Überblick über „Unterrichts- und Konzertmusik für die Geige" gerade die Franzosen Bériot, Wieniawski, (seiner musikalischen Erziehung nach Franzose) und Vieuxtemps hervorgehoben werden.

Abwendung Meyerbeers von K.M. von Weber als begreiflich und notwendig herausstellen.[7]) —

Die völlige Erklärung unseres Fehlergebnisses erhalten wir, wenn wir versuchen, die Gründe zu erforschen, warum gerade die umfangreichsten Werke und deren Autoren, z. B. Wagner und Lortzing, und einige bedeutende Komponisten von Werken kleineren Umfanges, wie Liszt und R. Franz, in der dreifachen Auswahl unberücksichtigt geblieben sind. Die Außerachtlassung der Werke der erstgenannten Gruppe, die jedoch in den Vierteljahrsübersichten Hirschbachs vollzählig erscheint, führt uns zur Beobachtung einer interessanten Erscheinung: einer Neuorientierung des Rubrikenschemas der Musikzeitschriften, die sich gerade in dem Verhalten gegenüber den Werken Wagners am besten nachweisen läßt. Ich kann nicht umhin, zur Erklärung dieses Phänomens, das ohne Wissen und Willen der an der Musikkritik beteiligten Persönlichkeiten eine völlige Revolutionierung des Inhalts aller Musikzeitschriften hervorrief, einen kurzen historischen Überblick über das Wesen der Rubrik „Werkkritik" zu geben. In dieser Rubrik, die den Hauptbestandteil nahezu aller Musikzeitschriften der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildet, fand ursprünglich die Rezension der neuerschienenen Werke in der Form statt, daß die von den Verlegern übersandten Kompositionen ohne vorherige Aufführung auf Grund der bloßen Durchsicht besprochen wurden. Der Druck eines Werkes war somit die Vorbedingung für dessen Rezension, die nur in seltenen Fällen unterblieb. Wenn letzteres aber eintrat — namentlich bei Opern, die aus dem Manuskript aufgeführt wurden — dann erschien in der Rubrik „Werkkritik" noch nachträglich eine Rezension der Druckausgabe. Zur Zeit der Gründung der L.A.M.Z. (1798) war es noch möglich, in der Rubrik „Werkkritik" alle Neuerscheinungen zu besprechen und dadurch einen geschlossenen Überblick über das kompositorische Schaffen zu geben. Bald aber verursachte die große Zahl der erscheinenden Nichtigkeiten eine Beschränkung auf künstlerisch höherstehende Werke; hinzu kam das Bestreben der Verleger, in den von ihnen abhängigen Zeitschriften Propaganda für ihre eigenen Verlagsprodukte zu treiben, die Auswahl der zu

[7]) Dies ist mehrfach versucht worden. Auch A. Würz beschäftigt sich in seiner Schrift „Franz Lachner als dramatischer Komponist" (Diss. München 1927) mit diesen Zusammenhängen; er bringt einen „historischen Überblick über den Standpunkt der Oper beim Auftreten Lachners", der die musikalischen Entwicklungsstufen trefflich darlegt, mildert Kretzschmars Verurteilung Meyerbeers (Gesch. d. Oper 266ff),

besprechenden Werke also nach geschäftlichen Gesichtspunkten vorzunehmen. Die dadurch hervorgerufene Einseitigkeit der Rubrik „Werkkritik" wurde nun mehr und mehr ausgeglichen durch Berichte über Aufführungen, denen sich die Korrespondenzen aus dem In- und Ausland anschlossen. Schließlich wurden die Konzertberichte mit der Rezension der aufgeführten Werke verbunden, was früher nur dann der Fall war, wenn die Rezension in der Rubrik „Werkkritik" aus irgendeinem Grunde unterblieb. Allmählich wurden die Konzertrezensionen umfangreicher, die Korrespondenzen immer zahlreicher: ein Blick in die Musikzeitschriften der Gegenwart zeigt uns klar, daß die Umwandlung nun soweit gediehen ist, daß die ehedem den wichtigsten Teil einer Zeitschrift bildende Rubrik „Werkkritik" heute nur noch ein Scheindasein führt, das in dieser Form keine Lebensfähigkeit mehr besitzt. Zu diesem Leitmotiv der Entwicklung gesellt sich ein zwingender künstlerischer Grund, der die Umwandlung beschleunigte. Im Laufe der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren die Anforderungen, die die größeren neuen Werke an den Kritiker stellten, so gewachsen, daß eine bloße Durchsicht nicht mehr genügte, um ein einwandfreies Urteil zu ermöglichen. Die durch viele Jahre geübte Gepflogenheit, neue Orchesterwerke nach dem Klavierauszug zu besprechen — Schumanns Besprechung der Fantastischen Sinfonie von Berlioz und Hirschbachs Rezension des „Fliegenden Holländers" sind Grenzerscheinungen — erwies sich allmählich als unhaltbar; die Neuerungen auf dem Gebiete der Orchestration und die Bedeutung, die diese für den Gesamteindruck eines Werkes erhielt, verlangten eine Kontrolle des gefällten Urteils zumindest durch einmaliges Hören; wir beobachten also, daß die Neuorientierung der Kritik auch aus künstlerischen Gründen erfolgte. In den 40er Jahren befand sich die Rubrik „Werkkritik" durch die unmittelbare Einwirkung dieser beiden zwingenden Motive in einer Krise. Hirschbachs Repertorium bezeichnet Abschluß und Wendung zugleich: es erfaßt noch alle Neuerscheinungen, kann sich aber der Umwandlung auf dem Gebiete der Kritik so wenig entziehen wie die anderen Zeitschrif-

---

ohne sie jedoch ganz aufzuheben. Dadurch wird es ihm schwer, Meyerbeer als Muster für die Opern Lachners hinzustellen, was an manchen Stellen zu schwierigen Überlegungen führte, z. B. bei der Begründung des Erfolges der Oper „Catarina Cornaro": „Vielleicht war es aber gerade dieses Zwittertum, die deutsche Gründlichkeit gepaart mit angenommener französischer Verve, die bei dem damaligen Publikum so große Begeisterung verursachte" (67).

ten. Diese waren unterdessen der neuen Einsicht gefolgt: so finden wir im Jahresregister der L.A.M.Z. bisweilen eine Spalte mit der Überschrift: „Opern in Nachrichten besprochen", d. h. Opernrezensionen, die in Aufführungsberichten enthalten sind, ohne daß ihnen eine Kritik in der Rubrik „Werkkritik" zur Seite stünde; in der N.Z.f.M. vollzieht Schumann schon 1838 diesen Übergang von der Werkkritik zur Aufführungskritik.[8]) In Hirschbach zeigt sich der noch in älteren Anschauungen befangene Kritiker, der jedes Werk nach bloßer Durchsicht beurteilen zu können vermeint, und doch schreckt ihn das Wagnis einer solchen Kritik. So schreibt er über den „Tannhäuser":[9])

„Wir müssen uns bescheiden, ein Urteil über dieses neueste Werk Wagners, dessen Schicksal in Dresden musikalische und nicht musikalische Blätter bereits verkündet haben, abzugeben. Der fliegende Holländer und ein anderes großes Gesangswerk des Komponisten haben ausführlichste Besprechung im Repertor. gefunden. Wir selbst haben fast noch nichts von Wagner gehört, haben aber nach dem, was wir von ihm vernommen, wenig Lust, eine solche dicke Partitur durchzustudieren, wenigstens jetzt; vielleicht entschließen wir uns später dazu, wenn erst irgend eine Aufführung eines Werkes den Komponisten uns näher gerückt hat."

Wenn diese Nachricht auch in einer der letzten Nummern des Rep.s veröffentlicht ist, bei dem zeitlichen Rückstand (ungefähr Mitte Februar 1846) und der drohenden Einstellung des Unternehmens also mit der Nervosität Hirschbachs in Zusammenhang zu bringen ist, so steht sie für uns doch im Brennpunkt des Interesses, und zwar wegen des allmählichen Übergangs von der Werkkritik zur Aufführungskritik. Alle genannten Faktoren sind in ihr wirksam: der Wille zur Kritik, die künstlerische Notwendigkeit, eine Aufführung abzuwarten, und die Verbreitung des Urteils durch Aufführungsberichte aus Dresden. Sehen wir vorläufig von weiteren Folgerungen ab — die so oft und hartnäckig wiederholte Ablehnung der „allzu sehr auf Effekte" ausgehenden Instrumentation bei Wagner und früher bei Meyerbeer gehörte ja nicht nur zu den in jeder Zeit sich wiederholenden Nörgeleien einiger rückständiger Kritiker, sondern war in den künstlerischen Voraussetzungen der Kritik einer ganzen Epoche tief begründet — und beschränken wir uns auf die für das Fehlergebnis wichtigen Momente, dann ergibt sich die Außerachtlassung Wagners und anderer Meister aus der technisch wie künstlerisch bedingten Unvollständigkeit der Rubrik „Werkkritik". Daß auch das

[8]) Ich komme darauf zurück.
[9]) II 386.

Rep. der Neuorientierung folgte, ersehen wir aus den im Register besonders angemerkten Zahlenhinweisen, die sich auf Werkkritiken in Aufführungsberichten beziehen. Als Unterlage zur Verfolgung dieses Phänomens erhält das Register seine sechste Bedeutung.

Die Erklärung für das Fehlen der letzten Gruppe von Komponisten, als deren Exponenten wir Liszt und R. Franz bezeichnet haben, führt uns zur Betrachtung des kritischen Maßstabes des Rep.s, ohne daß wir dabei die Möglichkeit, Parallelen mit anderen Zeitschriften zu ziehen, ausschalten. Erhebliche Unterschiede in dem Ergebnis der kritischen Arbeit der einzelnen Zeitschriften stellen sich ja nur dann ein, wenn eine scharf ausgeprägte künstlerische Persönlichkeit sich solchen Aufgaben zuwendet.

Der kritische Maßstab einer Zeitschrift äußert sich schon in der unterschiedlichen Bewertung der einzelnen Kompositionsformen. So selbstverständlich es klingt, daß den großen Formen der Komposition: der Sinfonie, der Oper etc. auch von der Kritik erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt wird, so abwegig ist natürlich die Voreingenommenheit gegenüber den kleinen Formen: des Liedes, des einfachen Klavierstückes etc., soweit dabei nur der geringere Umfang geltend gemacht wird. Wenn es der Kritik überhaupt gelingen soll, die Entwicklung der Kunst innerhalb der einzelnen Formen nachzuweisen, dann wird sie es vermeiden müssen, a priori Werturteile aufzustellen. Vielleicht ist es möglich, aus der Summe des Schaffens in den einzelnen Werk-Kategorien Schlüsse zu ziehen; es steht aber außer allem Zweifel, daß die Quantität der Werke für die Tendenz der Kunst innerhalb einer abgegrenzten Zeitspanne nicht herangezogen werden kann. Wenn wir auch Hirschbachs Ausspruch von der „Epoche der Kleinigkeiten" zustimmen können, dann bleiben wir uns bewußt, daß dieser Ausspruch sich nur deswegen bewahrheitet, weil sich die zur gleichen Zeit erschienenen größeren Werke zum größten Teil als eklektisch und kurzlebig erwiesen haben. Die „Lieder ohne Worte" sind gewiß das Stigma einer Epoche, aber nur im Sinne der Augenblicksgeltung und nicht als Zukunftsdeutung. Im Sinne Hirschbachs wäre auch jede Zeit nach ihm als eine Epoche der Kleinigkeiten zu benennen, da die große Menge kleiner Begabungen die kleinen Formen bevorzugt und stets ein zahlenmäßiges Übergewicht hervorruft. Wieder gelangen wir nunmehr von zwei Seiten her zur Aufrollung unseres Fehlergebnisses, denn die Außerachtlassung R. Franz' stammt einerseits aus der

allgemeinen geringen Bewertung des Liedschaffens überhaupt, andererseits aber daher, daß die Kritik, durch die Unmenge der unaufhörlich veröffentlichten Lieder abgestumpft, einem Erstlingswerk, das aus Liedern bestand, keine besondere Aufmerksamkeit schenkte. Analog hiezu ist das Verhalten der Kritik zu Liszt, dessen Klavierstücke, Lieder und Männerchöre der gleichen Nichtbeachtung unterlagen.

Wir stehen am Ausgangspunkt unserer Betrachtung: aus der Vielheit der Erscheinungen, die das Register verzeichnet, gelangten wir in die Enge einer konstruktiv gebildeten Auswahl und sind den Weg zur Vielheit zurückgewandert. Wir hatten Gelegenheit, die Konstruktionsfehler aufzudecken und dabei zu erörtern, welch' positive Vorbedingungen das Fehlergebnis verschuldeten. Der Vergleich mit der kritischen Arbeit anderer Zeitschriften, der freilich nicht ganz ausgeschöpft werden konnte, veränderte unsere Betrachtung wesentlich; führte er uns zunächst in die Enge der Auswahl, so bedingte er später maßgebend die Wiedererlangung der Weite bis zu dem über den Rahmen des Rep.s hinausgehenden Ergebnis, daß die Rubrik „Werkkritik" in den 40er Jahren trotz ihrer immer noch grundlegenden Bedeutung für die Musikzeitschriften in ein Krisenstadium getreten war, das sie nicht mehr überwand. Ob sich die Krise auch auf den inneren Gehalt dieser Rubrik, auf die Einzelkritiken auswirkte, und wie weit sich im Rep. Anhaltspunkte hiefür ergeben, soll in die nun folgende Betrachtung der kritischen Gesamtleistung eingeflochten werden.

Eine prinzipielle äußere Besonderheit in der Handhabung der Kritik des Rep.s besteht in der Zersplitterung auf die Einzelleistung; während andere Zeitschriften mit Vorliebe zusammenhängende Besprechungen über mehrere Werke der gleichen Gattung bringen und dabei zu einer gegenseitigen Abschätzung der Werke gelangen, ist der Kritiker des Rep.s gezwungen, auf dieses vortreffliche Hilfsmittel zu verzichten. Erst mit der fortschreitenden Arbeit konnte auf frühere Ansichten zurückgegriffen werden, ein Mittel, von dem im Rep. vielfach Gebrauch gemacht wurde. Natürlich finden sich in den ersten Heften eine Reihe prinzipieller Äußerungen, in denen die allgemeinen Richtlinien festgelegt sind. Da der Weg, die Kritiken über die Komponisten im einzelnen zu verfolgen, der Fülle der angeführten Autoren halber hier nicht begangen werden kann, beschränke ich mich auf die Erörterung des kritischen Ergebnisses in den einzelnen Gattungen der Komposition.

Tanzmusik

Es klingt paradox: auf keinem Gebiete der musikalischen Komposition hatte die Kritik des Rep.s größere Schwierigkeiten zu überwinden, um zu einem einheitlichen Beurteilungssystem zu gelangen, als auf dem Gebiete der Tanzmusik. Durch den verhängnisvollen Irrtum, den Hirschbach beging, als er die Kinder der leichtgeschürzten Muse ebenso hart anfassen zu müssen glaubte wie die großen Kunstwerke seiner Zeit, verschärfte sich die kunstkritische Lage des Rep.s noch mehr; die willige Aufnahme jedes bedruckten Notenblattes läßt uns nun vollends begreifen, daß die vielen Widersprüche, die in der Kritik über solche Werke liegen, für Hirschbach, aber auch für seine Zeit, überhaupt nicht zu lösen waren. Wir haben keine Ursache, uns mit dem schwierigen Problem der Unterscheidung der Kunstmusik, Tanzmusik und Volksmusik und seiner vielfachen Verknüpfung zu beschäftigen, da Hirschbach den Knoten höchst einfach löste: Strauß, Lanner, deren Gefolgsleute wie die beiden Gungl, Lumbye, J. Burgmüller, Gerold, Proehl, Labitzky, Kuehner[10]) und die vielen anderen Komponisten von modischen Gebrauchstänzen wie Walzern, Quadrillen, Galopps und Märschen werden im Rep. überhaupt nicht besprochen, sondern nur angeführt. Daß dadurch die angestrebte Vollständigkeit der Kritik beeinträchtigt wurde, scheint nicht aufgefallen zu sein. Die generelle Mißachtung dieser Gattung, die aus der ersten (und einzigen) Rezension über ein Werk von J. Strauß (Saison Quadrille op. 148) hervorgeht:[11])

„Eine Gelegenheitssutilität, der wir keinen Geschmack abgewinnen können, weil sie an Genüsse erinnert, an denen wir keinen Teil genommen. Nur Wien wird sie zu goutieren wissen . . ."

weicht später einer differenzierteren Anschauung (Walzer von Winterle op. 17):[12])

„Der Strauß'sche und Lanner'sche Geist weht zwar keineswegs in diesen Walzern, doch sind sie immer noch erträglich anzuhören."

Die weiteren Ausführungen dieser Rezension bezeichnen deutlich die prinzipielle Stellung des Rep.s zur Tanzmusik:

„Sie würden eigentlich als Tänze bei unsrer Zeitschrift gar nicht in Betracht zu nehmen sein, wenn sie nicht vor der gewöhnlichen Art, Tänze für das Pianoforte zu arrangieren, sich durch eine brillantere Satzweise auszeichneten."

---

10) „Der rheinische Strauß" I 273.
11) Pr. 23.
12) I 415.

Damit begab sich das Rep. in eine Abhängigkeit von der äußeren Aufmachung der Tanzkompositionen, ohne sich mit deren inneren Wert zu befassen. Mit dieser Verlegung des kritischen Standpunktes scheiden die niedrigsten modischen Tänze mit ihren überaus geschmacklosen Namen, in denen die immer wiederkehrenden „Eisenbahneröffnungsgalopps" eine große Rolle spielen, für die Kritik aus; die Bevorzugung der virtuos ausgestalteten Tänze — sie sind nach außen meist durch den Namen „Valse brillante" gekennzeichnet — hatte aber zur Folge, daß sich das Rep. in seiner Kritik über die Tanzmusik gerade der von ihr bekämpften reinen Virtuosenmusik anpaßte. So finden wir mehr als hundert Autoren gewöhnlichster Gebrauchstanzmusik, die keine Besprechung erhielten,[13]) und daneben diejenigen Virtuosenkomponisten, die neben anderem die modischen Formen benutzten, um virtuose Kunststücke zu zeigen; von diesen verzeichnet das Rep. Bertini, Cramer, Chopin, Herz, Huenten, Kücken, Lemoine, F. Liszt, Löschhorn, K. Mayer, Panofka, Pixis, Raff, Taubert und E. Wolf. Es unterliegt keinem Zweifel, daß das Rep. bei dieser Scheidung in zwei Gruppen insofern einen Irrtum beging, als es die künstlerisch hochstehenden Werke der ersten Gruppe unberücksichtigt ließ, während es auch den schlechtesten Erzeugnissen der zweiten Gruppe Aufmerksamkeit schenkte. Daß die erste Gruppe für das Musikkulturbild dieser Jahre von wesentlicher Bedeutung ist, darf nicht übersehen werden; die schnelle Verwendung von Motiven aus Opern R. Wagners zu allerlei Tänzen zeigt uns ferner, daß die Tanzmusik selbst ernste Kunstwerke zu sich herunterzieht, während auf der anderen Seite ernste Meister sich nicht scheuten, modische Tanzweisen in ihre Werke zu übernehmen. In den „Valses brillantes" erkennen wir den ersten und stärksten Einfluß der modischen Tanzformen auf die übrige Kunst; allerdings ist diese Zwitterform nur selten bis zur künstlerischen Vollendung verklärt. Das Rep. folgt dieser Zwischenstufe mit der geschickten Einteilung in Originalkompositionen und in solche mit Verwendung fremder Motive oder Themen. So erhält Chopin seinen Platz:[14])

---

[13]) Diese Komponisten stellen das Hauptkontingent der durch die erste Gruppierung des Registers (Vergleich mit den Lexiken) ausgeschiedenen Namen. Während deren Werke im 1. Jg. des Rep.s in der alphabetischen Reihenfolge ihrer Autoren angeführt werden, erscheinen sie zu Beginn des 2. Jgs. nur noch in den Verzeichnissen nicht besprochener Werke; später werden sie nicht mehr angeführt.

[14]) I 382.

„Auch in der Form ist er Meister, und so kommt es, daß wir fast lauter Originalkompositionen von ihm besitzen, was ihn unendlich über unsre so hoch berühmten Salonkomponisten erhebt, die nur Fremdes bearbeiten und mit einer Brühe umgeben, wie sie gerade Jeder zu brauen vermag".

Diese Unterscheidung ist wichtig, da sie eine zuverlässige und künstlerisch begründete Wertung zuläßt. Die weiteren Rezensionen richten sich auch streng danach und gedeihen bei Liszt bis zu einer markanten Bezeichnung seiner Künstlerschaft (Bulhakows russischer Galopp):[15])

„Wir wüßten nichts, was in kleinen Rahmen gefaßt, ein getreueres Bild von Liszt's Erscheinung liefern könnte, als obigen Galopp; uns wenigstens trat beim Lesen desselben Liszt's Persönlichkeit und Spiel lebhaft vor die Seele; dabei ist derselbe für eine Liszt'sche Komposition leicht spielbar zu heißen, was ein Grund mehr für jeden Musikfreund sein kann, ihn kennen zu lernen."

Mit Chopin und Liszt sind die Grenzen und Spitzen der Leistungen auf diesem Gebiete der Komposition erreicht und überschritten. Auch das Rep. ist weit entfernt, Chopin und Liszt ausschließlich als Vertreter dieser Gattung zu bezeichnen. Das Verwischen der Grenzen des reinkünstlerischen, des künstlerisch-virtuosen und des nur modischen Elements in den verschiedenen Kompositionsgattungen ist ein beachtenswertes Merkmal dieser Zeit.

Die Berücksichtigung der verschiedenen Tanzformen ist ein spezielles Verdienst des Rep.s. Wie wir auch über die künstlerische Frage der modischen Tanzmusik denken mögen, ihre geschichtliche Berechtigung ist nicht abzuweisen, selbst wenn wir sie als Musik bezeichnen, die „mehr mit den Beinen als mit dem Kopfe und dem Herzen zu genießen" ist. Die Entwicklung dieser Gattung bis zur Zeit des Rep.s stellt am besten A. W. Ambros, dem ich den eben zitierten Ausspruch entnehme, dar in seinem Aufsatz „Die Tanzmusik seit hundert Jahren".[16]) Die großen kulturellen Zusammenhänge werden darin ebenso gewürdigt wie die einzelnen Leistungen; so finden wir schon in dem 1860 veröffentlichten Aufsatz eine vorbildliche Darstellung des aus dem Rep. hervorgehenden Musikkulturbildes, das wir noch heute als allgemein gültig bezeichnen müssen.

[15]) I 274.

[16]) Kulturhistorische Bilder, S. 193 ff; neben der historischen Abhandlung über den Walzer zeichnet Ambros trefflich die hervorragende Stellung der modischen Tanzmusik in der Hausmusik, und die dadurch hervorgerufene Verdrängung der höheren Kunst.

Salonmusik

„Im heutigen Musikhandel spielt die Industrie der Verzweiflung leider die wichtigste Rolle. Die schreckhafte Unlauterkeit der musikalischen Literatur, wie sie seit Jahren zu Tage liegt, jenes maßlose Hervordringen von Produkten, die mit dem Handwerke alles, mit der Kunst nichts gemein haben, ist größtenteils ihr Werk. Das Drucken einer Opernpartitur, um nur dies eine Beispiel anzuführen, erheischt Geldopfer, geopfertes Geld erzeugt Sorge, Sorgen der Art aber machen desperat und erfinderisch zugleich: jener kostbare aber unbewegliche Block wird durch flinke Arbeiter in zahllose Splitter zerlegt, die dann teils als Hausrat, teils als Tändeleien leichter ihre Liebhaber finden und sich in das verlorne Kapital verwandeln. Daher jene Flut von Nichtigkeiten, deren Dasein auf eine andere Weise zu erklären man umsonst versuchen würde, während eine Rechtfertigung ihrer Existenz in jeder Weise mißlingen müßte."[17])

Mit diesen Worten beschreibt das Rep. die Herkunft einer Gattung der Komposition, „die unter dem Namen Salonmusik übel berufen ist".[18]) Die Erklärung ist nicht erschöpfend; sie kann es nicht sein, da schon die Erörterung der Ursachen des Verlegerinteresses das Bedürfnis, jedenfalls aber das Interesse des kaufenden Publikums voraussetzt. Woher dieses Interesse stammt, darauf erhalten wir im Rep. keine Antwort; wohl aber findet sich eine weitere wichtige Stelle über zwei Verfertiger solcher Werke:[19])

„Die Namen Kalkbrenner und Panofka zusammengestellt, geben zugleich die ganze Beurteilung. Manche Menschen könnten tausend Jahre schreiben (und das ist für den Salon wesentlich), ohne sich im Geringsten zu verändern; so Herr Kalkbrenner (denn man mag zwar nicht sagen: Herr Mendelssohn, Herr Spohr, wohl aber: Herr Kalkbrenner, Herr Czerny, Herr Hünten etc.); und der Andere ist wie für ihn geschaffen. Es wäre lächerlich, noch ein Wort darüber zu verlieren."

Diese Rezension über ein gemeinsam komponiertes Duo für Klavier und Violine über Motive aus der Oper „La Juive" von Halévy, die gleichzeitig die erste Rezension des Rep.s überhaupt ist — dafür aber geradezu programmatisch klingt — ist bezeichnend für Hirschbachs Einstellung zur Salonmusik. Der in beiden Zitaten gekennzeichnete Tiefstand der musikalischen Produktion ist demnach herzuleiten aus dem Zusammentreffen der

---

17) Pr. 15.
18) H. Riemann, „Gesch. d. Musik seit Beethoven", 309.
19) Pr. 7.

künstlerischen Leistungen mit dem Tagesbedürfnis der Masse. So erhalten wir einen triftigen Grund für die Existenz der ungeheuren Anzahl Potpourris, der Fantasien, der Kapricen, der Transskriptionen, der „Romances sans paroles", der „brillanten Variationen", der Konzertetuden, der Arrangements, der Paraphrasen, der „Grandes scènes dramatiques", der Grand-Solos, Grand Duos, Grand Trios, der „Trio de Salon", der „Grandes Fantasies de Bravour", der „Mosaiques des meilleurs Opéras", der „Récréations et Amusements sur des Thèmes favoris", der „Confitures musicales" und der tausend und abertausend „Morceaux de Salon", für die keine besonderen Namen mehr aufzutreiben waren. Die tägliche Nahrung des Rep.s bestand aus solcher und fast nur aus solcher Musik.

Wie schrieb doch Schumann just zehn Jahre früher?

„Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Klavieren fast ausschließlich Herz und Hünten. Und doch waren erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, K.M. von Weber und Franz Schubert unter uns lebten . . ."[20])

Hatte die N.Z.f.M. in den zehn Jahren ihres Bestehens dem verderblichen Treiben Halt geboten? Hatte sie vermocht, eine durchgreifende Änderung hervorzurufen? Sie hatte sich abgesperrt, sie hatte diese Sorte Musik, wo sie nur konnte, umgangen, aber diese Musik gedieh weiter, unbeachtet von den Zeitschriften, desto mehr aber verlangt vom Publikum.

Es war ein ungleicher Kampf, den das Rep. durchfocht. Wir können nur staunen über die Geduld, mit der immer wieder die nichtigsten Sachen durchsucht wurden, um ein „eigenes" Motiv, eine wirkliche Empfindung zu entdecken. Dabei ist das Rep. bisweilen auffallend milde; oft versucht es, beratend für den Komponisten wie für das Publikum einzugreifen. „Es sei empfohlen", heißt es bei Stücken, bei denen nur einigermaßen Titel und Inhalt übereinstimmen; handelt es sich aber um „Variations faciles", so gilt nur die Möglichkeit, es beim Unterricht des Schwierigkeitsgrades halber gebrauchen zu können. „Ganz empfehlenswert, wie alle bessere Sachen von (Fr.) Burgmüller zum Unterricht und für Dilettanten", heißt es in einer Rezension über Burgmüllers op. 86 „Fantasie et Valse sur l'Opéra: Lambert

---

[20]) Dieses dem Vorwort der Ges. Schriften R. Schumanns entnommene Zitat (Kreisig I 1) ist ein Anachronismus, der hier gestattet sei, da er das tatsächliche Résumée verschiedener Äußerungen aus den ersten Bänden der N.Z.f.M. darstellt.

Simnel, de H. Monpou, pour Piano".[21]) „Schüler und Dilettanten" ist die gefährlichste Gleichsetzung, der sich die Epoche des Rep.s schuldig machte, noch dazu im Rahmen der Salonmusik. Stellen wir von vornherein fest, daß das Rep. in dieser Beziehung versagte, daß es in pädagogischen Fragen so unwissend war wie das ganze Zeitalter,[22]) dann decken sich hier Beziehungen auf, die einer gründlichen Beachtung wert sind. Komponist, Virtuose und Pädagoge: was ist die Folge, wenn sich alle Drei in der Sphäre der Salonkomposition genügen? Der Lehrer zieht den Nachwuchs zu sich, also zum Virtuosen und zur Salonmusik heran; wo ist ein Entrinnen? Wo ein Aufschwung zu Höherem? Hier sind die Ketten, an denen eine unwissende, aber kunsthungrige Masse verkümmerte! Die Lehrtätigkeit ist Broterwerb, die Virtuosität auf einem Instrumente ist Künstlerideal, die kompositorische Tätigkeit ein falsch aufgefaßtes Überbleibsel einer alten Zeit, in der Komponist und Interpret in einer Person vereinigt waren.

Blicken wir kurz zurück: die Kunsthungrigkeit der Masse ist ein noch ungelöstes Rätsel. Aber selbst dafür haben wir kaum Ursache, soziologische Momente heranzuziehen, so nahe sie auch liegen mögen.[23]) Denn die technische Verbesserung des Klaviers, vor allem die Verbilligung der Anschaffung kam der Masse auf halbem Wege entgegen. In einer Zeit, in der das Lesen und Schreiben allgemeinen Eingang fand, bot auch das Lernen des Notenlesens keine unüberwindlichen Hindernisse mehr. Den vielfachen Anregungen Folge leistend, nimmt die Masse schließlich Musikunterricht und gelangt zu den Musiklehrern, die die virtuose Handhabung des Instruments wohl beherrschen, aber künstlerisch ungebildet und unwissend sind. Nun vollzieht sich der Ausgleich: es beginnt ein Kreislauf, in den allmählich die Verleger hereingezogen werden; das kompositorische Vermögen der Lehrer reicht nur bis zu der Gattung, die als Salonmusik bald überall Eingang findet, sich verbreitet und schließlich mehr

[21]) I 217.

[22]) Es ist hier nicht möglich, darauf näher einzugehen. Die von mir durchgesehenen Zeitschriften bieten eine Fülle von Einzelheiten, aus denen der Tiefstand der Musikpädagogik eindeutig hervorgeht. Selbst Schumann weicht einer prinzipiellen Stellungnahme zu pädagogischen Werken aus, z. B. in der Rezension über 2 Notturnos von J. F. Dobrzynski Kreisig II 231.

[23]) Den Vorkämpfern der Musiksoziologie sei hier nur die Frage entgegengehalten, ob denn die Masse sich das Grammophon, das Radio erzwang, oder ob nicht beides in die Masse getragen wurde?

als die Hälfte der musikalischen Jahresproduktion umfaßt — wie das Rep. hinlänglich beweist. Wir stehen nun bei den neunhundert Werken Czernys, bei den fünfhundert von Bertini, bei den vierhundert J. Schmitts und so fort, bei deren Publikation natürlich geschäftliche Gründe im Vordergrund stehen; wir kommen zur mühseligsten Arbeit des Rep.s!

Eine Übersicht über die kritische Leistung auf diesem Gebiete erhalten wir nur durch die verschiedenen Instrumente. Den weitaus größten Raum beansprucht die Klaviersalonmusik, zu der auch die Klavier-Duos und andere Kombinationen gezählt werden müssen. Die Literatur für die Violine, die hauptsächlich durch französische Autoren vertreten ist, tritt dagegen an Umfang zurück. Eine späte Blüte verzeichnet die Literatur für die Flöte, die als Instrument vom Rep. durchweg abgelehnt wird, obwohl sie, wie die zahlreichen Veröffentlichungen beweisen, noch eine ziemlich große Rolle gespielt haben muß.[24]) Konnten die stets bevorzugten Instrumente wie z. B. das Klavier und die Violine die Zeit der Vorherrschaft der virtuosen Salonmusik leichter überwinden, da die frühere (und später folgende) Literatur sich dem ernst Strebendem von selbst eröffnete, so haben andere Instrumente, namentlich die durch die Einführung der Ventile sich gewaltig entwickelnden Blechblasinstrumente großen Schaden erlitten. Die Literatur für das Solospiel auf diesen Instrumenten hat sich bis in die Gegenwart noch nicht befreien können aus der Umklammerung, in die sie zur Zeit der schlimmsten Salonmusik geriet.[25]) Das Rep. brachte hiefür kein Verständnis auf, obwohl es natürlich gegen die Unlauterkeit des Gebotenen Stellung nahm. Besonders zahlreich ist auch die Literatur für das Violoncello vertreten, das, wie H. Riemann darstellt, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ebenfalls großen Aufschwung nahm.[26])

---

[24]) Einmal befaßt sich das Rep. mit dieser Erscheinung: „Für die Flöte wird im Verhältnis mehr schaales Zeug, als für irgend ein anderes Instrument geschrieben. Es findet dies seinen Grund darin: Diejenigen, die gern musikalisch sein möchten, aber nicht viel Zeit, Mühe und Geld daran wenden wollen, lernen Flöte, weil man da bald: „Guter Mond" u. s. f. darauf mit wenig Mühe leiern lernen kann. Solchen darf nun nicht viel zugemutet werden, und sie wurden und werden reichlich von G. Kummer, H. Koehler, Küffner u. A. versorgt." (I 114).

[25]) Die an den Konservatorien üblichen Lehrpläne für solche Instrumente beweisen dies hinlänglich.

[26]) a. a. O. 391 ff; übrigens gehören die meisten der im Kapitel „Das Ende des Virtuosentums" (S. 382ff) von Riemann genannten Virtuosen, die hauptsächlich als Lehrer hervorgehoben werden, mit ganz geringen

Zur Zeit des Rep.s war die Vorherrschaft der virtuosen Salonmusik eine Selbstverständlichkeit gewesen, gegen die künstlerisch anzukämpfen nicht mehr möglich war. Schon in den „Freien Aufsätzen" weist Hirschbach darauf hin, daß die „Anfänge der Verderbnis von viel früher her datieren." Sein Versuch, einen eminent wichtigen Faktor in dieser Musikübung, die Verleger, an den Pranger zu stellen, war vollberechtigt; denn als die Verleger ihren geschäftlichen Vorteil erkannten, hatten sie keine Ursache, gegen den Strom der gewinnbringenden niederen Musik zu schwimmen. So überliefert uns das Rep. in seinen Kritiken einen Ausschnitt aus der Zeit der Hochblüte der Salonmusik, der fast jedes Talent irgendwie huldigte. Aus der Zeit der oben erwähnten jüngsten Komponistengruppe von 1840 wissen wir, wieviel Irrwege zu durchwandern waren, ehe sie ihre wahre Bestimmung fand. Hiefür ist die Entwicklung Joachim Raffs, um nur einen Namen zu nennen, typisch.[27])

Die überkommene Anschauung, der ausführende Künstler müsse gleichzeitig Komponist sein, zerbricht an der allmählichen Spezialisierung des künstlerischen Berufes, für dessen einzelne Zweige eine kompositorische Potenz nicht mehr Voraussetzung zu sein braucht.[28]) So schließen wir mit dem Ergebnis, daß der Kampf gegen die Salonmusik zwar eine kritische Notwendigkeit darstellte und daß vor allem das Rep. in Wahrung berechtigter künstleri-

---

Ausnahmen zu den ärgsten Salonkomponisten, eine Tatsache, die auch von den Lexiken in falscher Scham verschwiegen wird.

[27]) Vom Salonkomponisten zum Konservatoriumsdirektor! Ein weiteres Beispiel ist T. Kullak, der Gründer der „Neuen Akademie der Tonkunst" in Berlin, der ebenfalls lange Zeit der Salonmusik ergeben war. Im übrigen sei hier vermerkt, daß von den zahlreichen Konservatorien, deren Gründung von der Jahrhundertmitte an erfolgte, der wirksamste Gegenstoß gegen die Salonmusik ausgegangen ist. Daß dabei der Schwerpunkt in der Auswahl der Lehrer, nicht in derjenigen der Schüler ruht, ist selbstverständlich. Hier rundet sich die Betrachtung über die Verantwortlichkeit der Musiklehrer am Emporkommen der Salonmusik.

[28]) Von der Gegenwart aus läßt sich diese Umwandlung leicht erkennen. Der Virtuose (in unserer Zeit auch der Kapellmeistervirtuose) ist Interpret, nicht Schöpfer der Werke. Soweit noch eigene Schöpfungen vorhanden sind, treten sie in den Hintergrund, oder sie beschränken sich auf Bearbeitungen alter Meister. Freilich bietet heute die Schallplatte dem Virtuosen ein neues Feld der Betätigung.

Auch auf dem Gebiete des Musikunterrichts schreitet die Spezialisierung fort; am stärksten beim Gesangsunterricht, wo die Lehrmethode eine größere Rolle spielt als die Gesangskunst des Lehrers, während in den Instrumentalfächern immer noch die Virtuosität des Lehrers ausschlaggebend ist.

scher Interessen die Salonmusik in Bausch und Bogen verdammen mußte, daß aber in den Autoren dieser Musik nicht mehr die Wahrer der Kunst verkörpert waren, sondern die Virtuosen und Musiklehrer, denen die Komposition eine nebenberufliche Betätigung bedeutete, die entweder falschem Ehrgeiz, falsch verstandener Überlieferung oder nur geschäftlichen Vorteilen zuzuschreiben ist. Aufgabe der Forschung bleibt es, die Trennung dieser Komponisten von denjenigen durchzuführen, die zwar dem gleichen Milieu entstammen und auch in diesem Genre gewirkt haben, die aber vermochten, selbst auf dieser Grundlage Eigenes und Persönliches zu geben. Diese wenigen sind von der zeitgenössischen Kritik verkannt, später aber mit der Masse der übrigen Salonkomponisten vergessen worden. Ich rechne hierzu vor allem Alexander Fesca.

Das Sololied

„Proch ist der fruchtbarste Liederkomponist unserer Zeit und seine Muse ist eine unerschöpfliche. Man sagt oft, dieser oder jener Komponist habe sich ausgeschrieben, man hat dies schon bedeutenden Musikern nachgesagt, aber dies von Proch zu sagen, ist rein unmöglich, denn er steht jetzt noch immer auf derselben Höhe, als wie er seine ersten unsterblichen Lieder in die Welt sandte. Vergleiche sein Alpenhorn, den Wanderburschen etc. mit diesen letzten Werken, du mußt unverholen gestehn, die gefräßige Zeit hat an seinem Genius noch nicht genagt. Dieselben schönen überschlagenden Wendungen, dieselben Modulationen, dieselben schönen Terzen findest du wieder, alles wie es war. Proch ist vor manchem Andern zu rühmen, er hat seine Richtung beibehalten, er hat das Publikum durch seine Konsequenz bezwungen. Und was wollt ihr noch weiter? Ist seine Musik nicht Volkseigentum geworden? Pfeift nicht der schmierige Schusterjunge, wenn er den Draht wichst, das Alpenhörnchen unverdrossen dazu? Traben nicht unsre Soldaten nach dem Alpenhornmarsche? Singt nicht das Stubenmädchen, wenn sie die Fenster des Zimmers reinigt oder die Türklinke putzet: „und die süßen Melodien dringen in die Seele mir"? Ihr Kritiker seid alle aus dem Felde geschlagen! Das ist nur die wahre Musik, die das Volk in sich aufnimmt . . .

Und wie sentimental ist Proch! Habt ihr je von einer schönen Sängerin den „Wanderburschen" vortragen hören, ohne daß die ganze Versammlung „O" und „Ach"! gerufen und die zarteren Seelen sich mit ihren Schweißtüchlein die Tränen aus den feuchten Augen getrocknet hätten? Ach, ihr habt das gewiß Alle mit mir erduldet und ihr hättet auch weinen mögen, wenn auch nicht vor Wehmut, sondern aus heiligem Entrüsten über die verkehrte Menschheit. Doch wir ändern das nicht, also Stillschweigen darüber. Die alles richtende Geschichte wird sich dadurch rächen, daß sie Proch vergißt, daß sie rücksichtslos an Leistungen vorübergeht, die ihre Zeit überschätzte und sich dadurch lächerlich machte."[29])

[29]) I 124.

Schon dieser Auszug aus einer Rezension über Lieder H. Prochs zeigt, daß wir uns von dem Genre der Salonmusik nur wenig entfernt haben; in der Popularität und Sentimentalität scheint das Lied die Salonklaviermusik sogar noch übertroffen zu haben. In der Tat müßten wir manches über die Salonmusik Gesagte hier wiederholen, wollten wir auf Grund der kritischen Arbeit des Rep.s einen Überblick über das Liedschaffen geben. Dies fällt hier weg, weil auch das Rep. zum Gesamtschaffen in diesem Genre keine einheitliche Stellung gewonnen hat. Die Richtigkeit der drei grundsätzlichen Bemängelungen des Rep.s steht über allem Zweifel: der auf höhere Kunst verzichtende Komponist erhält durch die Textvorlage eine wirksame Anregung. Für die Wirkung auf das Publikum und für den persönlichen (auch geschäftlichen) Erfolg des Tonsetzers ist der Text von großer Bedeutung, wir finden daher fast alle Salonmusikfabrikanten in der Reihe der Liederkomponisten wieder. Merkwürdige Verschiebungen in den Ansichten über Volkstümlichkeit, Popularität und Einfachheit trugen dazu bei, daß eine Unmenge Lieder niedrigster Sorte jahrelang die musikalische Welt überschüttete.[30])

Solange der künstlerische Wert des Textes Anhaltspunkte für die Beurteilung der Lieder liefert, solange läßt sich eine exakte Stellungnahme des Rep.s erkennen. Denn wie bei Proch urteilt das Rep. über ein Lied O. Nicolais:[31])

„Dieses Lied gehört zu jener weichlich sentimentalen und salbaderisch nichtssagenden Gattung, die von Wien aus seit Jahren das musikalische Deutschland überflutet, und nach der, leider, der Dilettantismus noch immer verlangend greift. Gesunden Naturen wird eine solche Kammerzofenempfindung, die in engbrüstigen Seufzern und verhimmelnden Augen ihren Ausdruck findet, stets ein Grauen bleiben, und es ist am allerwenigsten einem k. k. Hofkapellmeister nachzusehen, wenn er in diese platte und gewöhnliche Leierweise mit einstimmt."

Solche Rezensionen gehen von der Verurteilung der sentimentalen Texte aus und scheiden somit das Liedschaffen klar und bestimmt in zwei Teile. Aber in der Beurteilung der textlich wertvolleren Lieder ist es weder dem Rep. noch einer anderen Zeitschrift dieser Zeit — die N.Z.f.M. zur Zeit Schumanns nicht ausgenommen — gelungen, einwandfreie Richtlinien der Beurteilung aufzustellen.[32]) Sei es, daß das Kokettieren mit einer er-

[30]) vgl. Reissmann „Das deutsche Lied" 1861, „Der noble Bänkelsang" S. 223ff.

[31]) „Die Träne" op. 30 mit obligatem Horn (oder Cello), Pr. 32.

[32]) Wenn es auch nicht zugegeben wird: „eine scharf blickende Kritik wird sich . . . nicht irren lassen, und den Zufall von innerer Nötigung,

sehnten volkstümlichen Musik auch im simpelsten Liede, sofern es sich von plumper Sentimentalität frei hält, wahre Volkstümlichkeit zu erkennen glaubte, sei es, daß die hochwertigen Lieder dieser Zeit, wie sie Schumann und Loewe gegeben haben, dem wirklichen Verständnis Schwierigkeiten bereiteten: zwischen diesen beiden Grenzpunkten schwankt die Kritik des Rep.s hin und her und zwar meist in verkehrter Weise, denn Schumann und Löwe, Liszt und R. Franz werden unverhältnismäßig scharf angepackt während unbedeutendere Autoren mit auffallender Milde behandelt werden. Vielleicht hängt dies „mit dem Charakter des Liedes im Allgemeinen zusammen, das als Kunstwerk eine äußerst komplizierte Erscheinung darstellt"[33]) und sich dadurch dem unmittelbaren Zugriff der Kritik entwindet. Das generelle Versagen der zeitgenössischen Kritik gegenüber F. Schubert könnte wohl damit in Zusammenhang gebracht werden. Einflüsse Schuberts auf die im Rep. zitierte Menge der unbedeutendsten Schöpfungen sind in sehr geringem Maße vorhanden. Eine Ausnahme bildet die unaufhörliche Nachahmung des Schubertschen Liedes „Der Hirt auf dem Felsen", das eine ganze Gruppe von Liedern mit Begleitung eines obligaten Instruments gezeitigt hat.[34]) Die tiefen und entscheidenden Einwirkungen Schuberts auf die Folgezeit äußern sich erst wieder bei den größeren Meistern, so daß wir an ein Springen von Gipfel zu Gipfel gemahnt werden,[35]) während die im Rep. vertretene Masse nur ein Schattendasein führt. —

Die kritische Einstellung des Rep.s berücksichtigt auch den Zweck, für den die Lieder bestimmt sind. „Kinderlieder für Schule und Haus" erhalten freundliche Zustimmung; die unaufhörlich erscheinenden Liedsammlungen für den Schulgebrauch werden sorgfältig beachtet und auch die Volksliedsammlungen

---

harmlosen Scherz von ohnmächtiger Gewöhnlichkeit wohl zu unterscheiden wissen" (Lieder von K. Evers I 262). Auch der Versuch, eine prinzipielle Gruppierung der Liederkomponisten vorzunehmen, ist durch Anführung nebensächlicher Argumente gescheitert (II 178). Nur der darin enthaltene Ausspruch: „Die Auserwählten nur treffen, wie überall, das Rechte", hat für die Liedkomposition tiefere Bedeutung.

[33]) M. Bauer, „Die Lieder Franz Schuberts" I 1.

[34]) Einmal äußert sich das Rep. prinzipiell dazu: „Die Idee, der Gesangstimme außer der gewöhnlichen Begleitung noch eine obligate Stimme beizugesellen, ist, wie oft sie auch von Seiten der Aesthetiker angefochten worden, gleichwohl mit dem Wesen einzelner Lieder und Gesänge vereinbar" (I 43).

[35]) M. Bauer weist auf Liszt, Cornelius, Brahms und H. Wolf hin (a.a.O. 3).

als erfreuliche Arbeit bezeichnet; so heißt es in der Rezension über G. W. Finks „Musikalischen Hausschatz der Deutschen":[36])

„Diese . . . Sammlung . . . empfiehlt sich allen, die dem tiefen Gefühlsleben des Deutschen in seinen Liedern zu lauschen, in ihnen gewissermaßen seine Geschichte zu lesen verstehen . . ."

Eine eigene Gruppe stellen die gesangspädagogischen Werke dar, die in großer Zahl vertreten sind und z. T. ausführlich gewürdigt werden.

Von besonderen Gattungen der Liedkomposition, die erhöhte Aufmerksamkeit im Rep. erhalten, sei die Ballade erwähnt, „diese, leider in letzterer Zeit zu sehr vernachlässigte Gattung der Komposition",[37]) und schließlich das Lied mit Begleitung der Guitarre. So heißt es in einer Rezension über eine Sammlung von Liedern mit Guitarre:[38])

„Die Guitarre, dieses so romantische und der menschlichen Stimme sich so sinnig anschmiegende Instrument, ist für diese fast durchgängig ansprechenden Lieder und Gesänge, um so zweckmäßiger benutzt, als sie ihrem Ausdrucke nach sich für eine derartige Begleitung eignen, die übrigens einen nicht zu großen Grad von Fertigkeit beansprucht."

Ob die Lieder, als deren Verfasser Lindpaintner, Bochsa, Kalliwoda, Staudigl und Kuehner genannt sind, Arrangements sind oder Originalkompositionen, wird, wie oft in dieser Zeit, nicht angegeben und auch vom Kritiker nicht weiter beachtet. Die Guitarre, die als viel benütztes Instrument für Arrangements und Transskriptionen schon in die Betrachtung der Salonmusik eingeflochten zu werden verdiente, gehörte wie die Flöte, die Harfe oder das Violoncello zu den bevorzugten Modeinstrumenten der Dilettanten. Weder als Solo- noch als Begleitinstrument vermochte sie sich später aus dieser zeitbedingten Umklammerung zu befreien.

Einem systematischen Ausbau der Methode, nach welcher die Rezension vorgenommen werden sollte, stand die große Zahl der Lieder hindernd entgegen. So war die Beschränkung auf kurze Kritiken notwendig und nur in wenigen Fällen finden wir ein genaueres Eingehen auf die Struktur der Melodie oder der Begleitung.[39]) Überladene Figuration des Klavierpartes, unruhige

---

[36]) Pr. 28.
[37]) I 403.
[38]) Pr. 37.
[39]) Hier sei nur die Rezension über die Lieder op. 3 von R. Franz erwähnt, in der es u. a. heißt: „daß uns die Vorliebe nicht entgangen, mit

Harmonien werden bisweilen gerügt, stete Aufmerksamkeit aber erhalten Deklamationsfehler sowie grobe Irrtümer in der Textauffassung und -Behandlung. Zur Frage der Textbehandlung sei hier eingeschaltet, daß das Rep. unermüdlich auf die schlechten, deklamatorisch unmöglichen Übersetzungen der Operntexte hinweist und mit allen Mitteln versucht, darin eine Wandlung zu schaffen. So ergibt unser Überblick, daß sich das Rep. zwar im Ganzen der Liedaesthetik seiner Zeit anschließt, daß es aber im Einzelnen wertvolle Ansätze einer durchdachten Kritik zeitigt.

Das Chorlied (Männerchor)

„Unter den Komponisten, welche sich um den deutschen Männergesang Verdienste erworben, ist Karl Zöllner einer der bedeutendsten und es wird nicht leicht eine Liedertafel geben, welcher seine eben so von Kraft der Erfindung als Originalität und charakteristischer Auffassung, sowie Darstellung im Ernsten, wie im Heitern zeugenden Lieder unbekannt wären."[40])

Mit diesen Worten beginnt die Rezension über Zöllners sechs Männerchöre nach Texten aus der „schönen Müllerin" von W. Müller; in den weiteren Ausführungen wird zwar die Frage aufgeworfen, wie sich „ein Text, welcher genau genommen nur dem einstimmigen Liede Stoff bieten kann, mit dem vierstimmigen Gesange" vereinbart, aber mit einem Hinweis auf Mendelssohn, „welcher einen ähnlichen Text von Heine" ebenfalls für Chor vertonte,[41]) wendet sich die Rezension zu den Einzelheiten und rühmt die

„Kraft und Tiefe der Empfindung, Lebendigkeit und Frische des Ausdrucks, wie alles dies uns im vierstimmigen Männergesange, der wegen seines monotonen Kolorits in Bezug auf Klangfarbe immer nur eine enge Sphäre haben kann, höchst selten vorgekommen ist."

Schon haben wir zwei Merkmale gefunden, die für die Besprechung solcher Werke bestimmt sind: das Textproblem und die Monotonie der Klangfarbe. Fügen wir noch eine weitere Stelle

---

welcher der Komponist die Schlußnote der Singstimme nicht auf den tonischen Dreiklang als den Schlußakkord legt, sondern erst (obwohl dieser Schluß zwar rhythmisch befriedigend, harmonisch aber unbefriedigend ist) im Nachspiele und oft auch dann noch mit einer unvollkommenen Kadenz schließt" (I 157). Solche tiefer schürfende Bemerkungen finden sich gelegentlich auch in anderen Liedbesprechungen.

[40]) I 239.

[41]) Hirschbach meint wahrscheinlich; „Entflieh mit mir und sei mein Weib" u. s. f. (gemischter Chor) aus op. 41.

dieser Rezension hinzu, wo von dem „echt deutschen Element" gesprochen wird, dann haben wir die Grundzüge der Anschauung des Rep.s gewonnen. Da der Umfang der Neuveröffentlichungen von Männerchören vielleicht nur ein Zehntel derjenigen des Sololiedes umfaßt, finden wir auch in den Rezensionen nur selten größere allgemeine Abhandlungen. Gerügt werden die mannigfachen Entartungserscheinungen, deren sich in „komischen Männerquartetten" allzu viele befinden, wie Brummstimmen, Zischlaute usf.;[42]) in einigen Männerchören von F. Liszt werden „die grundlosen immerwährenden Modulationen" getadelt, doch heißt es zum Schluß: „Ein ungewöhnlicher Mensch gibt sich freilich in allem kund".[43]) Die größeren Werke dieser Gattung, wie Wagners „Liebesmahl der Apostel", erhalten durchweg eingehende Rezensionen, W. Tauberts Vertonung von „Vier Oden des Horaz" beginnt mit einer Untersuchung über die Möglichkeit, antike Verse in moderne Musik zu kleiden: „Es ist offenbar eine unglückliche Idee, die pathetischen Verse des alten Horaz in die bewegliche elegante Musik unserer Zeit einzukleiden";[44]) schon in der Verteilung des erotischen Inhalts der Horazischen Verse auf vier Männerstimmen erblickt das Rep. eine Ungeheuerlichkeit. Ein ander Mal erscheint der Versuch einer historischen Bewertung (Männerchor von F. X. Eisenhofer):[45])

„Der alte Eisenhofer gibt wieder ein Zeichen seines Daseins und seine Verehrer aus der guten, alten Zeit werden diese Klänge mit Jubel aufnehmen. Wir freilich, als Kinder der Neuzeit, als Anhänger des Romantischen in der Kunst, stimmen nicht so ganz mit ein. Das Männerquartett hat in der letzten Zeit eine Ausbildung erlangt, die uns jene simplen Produkte der Call'schen Schule vergessen macht.[46]) So auch diese Eisenhofersche Komposition, die den früheren Arbeiten dieses Meisters so ähnlich, daß wir alles nähere Eingehen für überflüssig erachten. Wir empfehlen es nur alten Gesangvereinen." —

Wir bemerken, daß das Rep. den größeren Männerchorschöpfungen (meist mit Begleitung des Orchesters) aufmerksam folgt, den a cappella Chören gegenüber sich milde zeigt und in allen Forderungen und Erwartungen den Boden sachlicher Kritik nicht

---

[42]) z. B. bei L. Huth, I 309, auch bei K. M. Kunz II 201.
[43]) Pr. 30.
[44]) II 58.
[45]) II 250.
[46]) L. v. Call, Männerchorkomponist und Guitarrenvirtuose (1779-1815); vergleiche über ihn Elben, „Der volkstümliche deutsche Männergesang und seine Geschichte", sowie W. Thierfelder, „Vorgeschichte u. Entwicklung des deutschen Männergesanges".

verläßt. Ob wir es der Mitarbeit Anderer zuzuschreiben haben oder ob Hirschbach seine strengen Forderungen selbst korrigiert hat, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden: die Strenge, die die erste Männerchorkritik Hirschbachs in der N.Z.f.M. auszeichnete, ist im Rep. nur ausnahmsweise beibehalten.

Die großen Formen und der Einfluß Schumanns

Wir stehen an der Wende: einer bloß schematisch verfahrenden Forschung würden die verschiedenen Vokalformen (Kirchenmusik, Oratorium, Oper) und Instrumentalformen (Kammermusik, Ouvertüre, Sinfonie, daneben die Formen der Klavier- und Orgelmusik) gewiß Gelegenheit bieten, die Kritik des Rep.s nach der bisherigen Weise zu durchforschen. Wir würden uns aber in nebensächliche Einzelheiten verlieren, wollten wir diese Methode weiterhin beibehalten. Denn die wesentlich geringere Anzahl der höherstehenden Werke entzieht sich einer summarischen Beurteilung um so mehr, als dabei auch die persönliche Stellung des Kritikers in erhöhtem Maße mitspricht. Wir wären also in der Lage, die Anschauung des Rep.s über die Werke Mendelssohns, Schumanns, Wagners, Spohrs etc. in größeren Umrissen oder auch detailliert wiederzugeben, ohne etwas anderes dadurch zu erreichen als einen kommentierten Extrakt längst gebuchter Ansichten: wir würden in vielem zur Wiederholung der in den „Freien Aufsätzen" niedergelegten Gesamturteile kommen. Verschiedene größere Einzelbesprechungen (Schumann, „Das Paradies und die Peri", Wagner „Der fliegende Holländer") übersteigen gewiß den Wert des bloß biographischen Interesses, für eine zusammenhängende Betrachtung des kritischen Systems des Rep.s sind sie jedoch von geringerer Bedeutung.

Wir verzichten auf die schematische Weiterführung der bisherigen Art der Erforschung des kritischen Systems des Rep.s aber auch aus Gründen, die schon die vorliegende Form der Betrachtung bestimmten. Denn es war vor allem der Vergleich mit den anderen Zeitschriften, der uns bewog, die drei Gattungen: Tanzmusik, Salonmusik und das Sololied für sich zu untersuchen. Auf diesen Gebieten ist die Ausnahmestellung des Rep.s am deutlichsten sichtbar, auf ihnen wirkt sich die angestrebte Vollständigkeit im historisch wichtigsten Sinne aus. In den anderen Zweigen, beginnend mit dem Sololied und mit dem Männerchor, erfolgt eine starke Annäherung an die anderen Zeitschriften. Wenn wir auch weit entfernt sind, die auf dem

Gebiete der großen Formen geleistete kritische Arbeit des Rep.s gering anzuschlagen, so erweist sich trotzdem deren Erörterung im bisherigen Sinne als minder notwendig. Die erzwungene und z. T. auch freiwillige Beschränkung der Rubrik „Werkkritik" im zweiten Jahrgang würde zudem das bisher entworfene Bild verzerren. Die Vollständigkeit des Kompositionsverzeichnisses ist aufgehoben, die Auswahl der zu besprechenden Werke erfolgt vielfach nach den Richtlinien der anderen Zeitschriften, denen sich das Rep. durch die geänderte Lieferungsform auch äußerlich anpaßt. Der schon 46 Jahre bestehenden L.A.M.Z. und der das erste Dezennium absolviert habenden N.Z.f.M. gegenüber konnte sich eine Zeitschrift, die auf dem gleichen System aufgebaut war, nur dann Geltung verschaffen, wenn sie in ihrem kritischen Maßstab eigene Wege ging oder wenigstens besondere Ergebnisse zeitigte. Beides ist im zweiten Jahrgang des Rep.s nicht der Fall, obwohl gerade in den Rezensionen über die größeren Werke, die nunmehr im Vordergrunde stehen, das Bestreben Hirschbachs, eigene aesthetische Doktrinen geltend zu machen, immer wieder zum Ausdruck gelangt. Je näher die Gattung des zu besprechenden Werkes seinem eigenen Wollen steht — dies gilt namentlich für das Streichquartett — desto einseitiger lautet das Urteil. Dadurch erhält die Kritik des Rep.s im zweiten Jahrgang eine persönliche Färbung; im Vergleich zu den beiden anderen Zeitschriften sind die faktischen Ergebnisse aber nicht so bedeutend, daß wir eine besondere Leistung darin erkennen könnten. Durch seine kurze Lebensdauer erhält der zweite Jahrgang des von Grund auf neu orientierten Rep.s nur die Bedeutung einer „Eintagsfliege" — um einen in den Kritiken des Rep.s oft genannten Ausdruck auf dieses selbst anzuwenden.

Dazu kommt noch ein ungleich wichtigeres Moment: es fehlt bisher die Erforschung des kritischen Systems der beiden großen und bedeutenden Zeitschriften; ja noch nicht einmal Schumanns persönlicher Anteil an der N.Z.f.M. ist in dieser Richtung ganz geklärt. Ohne diese Forschung ist eine exakte Herausarbeitung der besonderen Leistung der Kritik des Rep.s auf dem Gebiete der großen Formen nicht möglich, denn gerade darin äußert sich die Abhängigkeit Hirschbachs von Schumann am stärksten. Freilich gibt sie sich nicht immer zu erkennen, aber vollkommen abweichend ist eigentlich nur das Urteil über Mendelssohn. Die Ungerechtigkeit in der Kritik über dessen neuere Werke gedeiht bis zur Lächerlichkeit — sie

entstammt der persönlichen Abneigung Hirschbachs — und auch die Bereitwilligkeit, Mendelssohn unter den Kirchenkomponisten die erste Stelle einzuräumen, wird entwertet durch die Geringschätzung, mit der Hirschbach die Kirchenmusik insgesamt betrachtet. Einige hervorstechende Einzelheiten der Kritik über bedeutendere Zeitgenossen fanden in den Anmerkungen zum Register Berücksichtigung; wir können sie also hier übergehen mit dem Hinweise, daß der Unterschied gegen die N.Z.f.M. in vielen Fällen nur in der schärferen Formulierung des Urteils liegt.

Der Niederschlag Schumannscher Anschauungen erstreckt sich aber nicht nur auf die mannigfachen Bemerkungen über gleichlautende Urteile, die oft als Beweis für die Lauterkeit des eigenen Urteils herangezogen werden, sondern gewinnt auch Gestalt in der Übernahme und im großzügigen Ausbau der typisch Schumannschen Besonderheit, jungen Talenten den Weg in die Öffentlichkeit zu erleichtern. In der Art der Ausführung zwar verschieden — Schumanns Überschwänglichkeit, die Hirschbach seiner Zeit selbst zu gute kam, steht ja bisher beispiellos da — aber grundsätzlich mit dem gleichen Ziel wird jedes Erstlingswerk im Rep. besonders aufmerksam geprüft; oft gehen solchen Rezensionen einleitende Worte voraus, in denen dargetan wird, daß jedes Opus 1 mit besonderer Sorgfalt betrachtet werden müsse, daß im Rep. neben dem Losungswort: „strengste, unparteiische Kritik" auch „hilfreiches Beistehen dem Streben, dem unterdrückten Talente" gelte und daß letzteres besonders bei der Beurteilung der Werke junger Komponisten berücksichtigt werde.[47]) Der Erfolg dieser besonderen Gruppe des Rep.s ist aus dem Register ersichtlich, dem bei jedem Erstlingswerk eine Anmerkung mit kurzem Inhalt beigegeben ist. 85 Namen werden dadurch hervorgehoben; in der Verteilung der Kompositionsformen stehen die Lieder an der Spitze. 32 mal sind sie vertreten und so gelangen wir aufs Neue zu dem Problem der Liedkomposition. Was ist aus den vielen Liedkomponisten geworden? — — — Wir können verstehen, daß Schumann die Gesangskomposition „nie für eine große Kunst gehalten" hat,[48]) daß sein Antipode Meyerbeer gelegentlich äußerte: „Junge Komponisten sollten nie mit der Herausgabe von Liedern beginnen", und daß Liszt vor der Liedkomposition warnte.[49]) Hirschbach

[47]) I 188ff, I 534 und an anderen Stellen.
[48]) Jansen 158, vgl. hiezu oben S. 38.
[49]) Meyerbeers und Liszts Äußerung zitiert nach H. Schultz, a.a.O. 77.

nimmt schon im Einleitungsartikel das tatsächliche Ergebnis vorweg: „Wer jetzt ein Opus 1 in die Hand nimmt, kann darauf wetten, es seien Lieder".[50]) Die Prognosen, die den Liedern im Rep. gestellt werden, sind allerdings auch bei den Erstlingswerken anderer Gattungen eingetroffen, ja, wir müssen sagen, daß das Rep. in der Besprechung solcher Werke oft auffallend milde vorgegangen ist.

Die Erörterung des Einflusses Schumanns auf den Inhalt der Kritiken führt uns an der auch im Rep. vorhandenen freundlich-ironischen Besprechung der weiblichen Komponisten[51]) — deren Zahl verhältnismäßig groß ist — vorbei zur Betrachtung des kritischen Modus, des letzten Punktes unserer Darstellung der Rubrik „Werkkritik". Lassen wir Hirschbach selbst sprechen:[52])

„Noch ein Wort über die Art der Kritik. Eine Kritik kann entweder bloß ein Gesamturteil sein, oder eine Analyse der Werke geben, oder zugleich schöpferisch auftretend, eigene Erfindung dem zu besprechenden Werke entgegensetzen. Diese letzte Art, die vorzüglichste von allen, paßt nur für große Instrumentalkompositionen, und ist genau genommen aus leicht einzusehenden Gründen nie angewendet worden. Die zweite Art ist langweilig und hilft auch nicht viel, denn alle Beschreibungen können keine Anschauung ersetzen, und nur die erste summarische Art darf als Norm dienen. Wir wenden, je nach den Umständen, die eine oder die andere Weise an. Freilich was die oben genannte Lehrreichste und Höchste betrifft, so stellen sich dieser Bedenken entgegen. Sie läßt eine zu ungeheuere Mannigfaltigkeit zu, und man würde sich da in Weitläufigkeiten vertiefen, die wohl in den höhern musikalischen Unterricht gehören, aber nicht in ein Alles besprechendes Repertorium, und die zu weiter nichts führen würden, als die Erfindungskraft des Kritikers darzulegen."

Nichts ist leichter, als in diesen Rezensionstypen die Schumannschen Vorbilder zu erkennen. So führt die erste Form, die sich im Rep. oft in Lakonismen wie „Geschmacklos", „Dut-

---

50) Pr. 2.

51) Nur Klara Schumann wird ernsthaft kritisiert. Die Werke der Komponistinnen bewegen sich wohl auf derselben Höhe wie die Beiträge der Schriftstellerinnen für den 1840 gegründeten „Frauen-Spiegel" (Leipzig, Gebr. Reichenbach), einer „Vierteljahrsschrift für Frauen" („Unter Mitwirkung der geachtetsten Schriftstellerinnen herausgegeben von Louise Marezoll"). Eine im 4. Bd. 1840 S. 152 veröffentlichte Erzählung: „Klara Wieck und die neueren Klavierkompositionen", die das Problem der Virtuosen- und Salonmusik zur Diskussion bringt, zeigt den Anteil, den weite Kreise des Publikums an der Entwicklung der Klaviermusik nahmen.

52) I 254.

zendware" oder in der häufig wiederkehrenden Bemerkung „Nicht übel" äußert, zurück zur exakten Stellungnahme Schumanns gegen die „Talentlosen", die „Dutzendtalente" und die „talentvollen Vielschreiber", für die er drei „Stereotyprezensionen" einzuführen beabsichtigte.[53]) Die geringen Modifikationen im Rep. kommen dagegen kaum in Betracht, wie denn überhaupt die Sitte, summarische Urteile zu fällen, auf praktische Gründe und nicht auf künstlerische Erwägungen zurückzuführen ist. Konform mit Schumanns Geflogenheit wie auch mit der lange Zeit herrschenden Auffassung geht das Rep. in dem Typus, den Wert eines Kunstwerkes durch eine Analyse desselben zu bestimmen. In solchen Rezensionen konzentriert sich die kunstkritische Leistung des Rep.s am sinnfälligsten: die Herausarbeitung analytischer Einzelheiten vermittelt Stützpunkte, die die Objektivität des Gesamturteils günstig beeinflussen. Eine große Bedeutung erhält in diesen Rezensionen der harmonische Verlauf eines Stückes, dem von Seiten der Kritik sehr enge Grenzen gesteckt werden. So werden alle freien Wendungen — schon bei Spohr — beanstandet, Querstände, Quintfortschreitungen und Oktavenparallelen bemängelt, verminderte Septakkordfolgen verurteilt, Modulationshäufungen und „gesuchte Harmonien" stets getadelt. Weniger einheitlich sind die Bemerkungen über Melodie und Begleitungsfiguren. Klavierpassagen werden stets abgelehnt, sie sind „nichtssagend", „gewöhnlich"; Beanstandungen der Melodie beschränken sich zumeist auf die Bildung des Themas. Die aesthetischen Äußerungen über die Themen lauten oft absprechend: „trivial", „geschmacklos"; bei der Überprüfung auf die Eignung zur thematischen Verarbeitung heißt es: „erfindungsarm", „unbedeutend", dabei wird aber einer prägnanten Kürze des Motivs oder Themas der Vorzug gegeben vor lang ausgesponnenen melodischen Entwicklungen. Freilich gehört es zu den schwierigsten Aufgaben eines Kritikers, die Hauptthemen eines Satzes auf ihre Eignung zu überprüfen.[54]) Merkwürdig und besonders eigenartig für einen Kritiker, dessen so oft betontes eigenes Streben nur der Zukunft galt, mutet uns die wiederholte Stellungnahme gegen den Gebrauch mehrerer Versetzungszeichen an,

---

[53]) Kreisig I 38ff.

[54]) Sehr schön geht Schumann in seiner Rezension über die Fantastische Sinfonie von H. Berlioz darüber hinweg: „Das Hauptmotiv zur Sinfonie, an sich weder bedeutend, noch zur kontrapunktischen Arbeit geeignet, gewinnt immer mehr durch die späteren Stellungen" (Kreisig I 78).

die in der Rezension über Löwes Ballade „Meerfahrt" (op. 93) zu dem Ausspruch führt:[55])

„Wie ein paar Notanker ragen in vorliegender Ballade die 5 Kreuze, dann und wann ♯♯♯♯♯♯ und ♭♭♭♭♭ über die Fläche empor und man begreift nicht, was sie gerade hier sollen, wo es keine Felsenriffe und Untiefen gibt . . ."

Diese Befangenheit in einer veralteten Anschauung stellt eine Verbindung her mit dem dritten Rezensionstypus, von dem Hirschbach selbst sagt, daß er in den Bereich des Kompositionsunterrichts eindringt. Gewiß erteilt auch Schumann hin und wieder Ratschläge, Hirschbach selbst erhielt dadurch manchen Wink, der auch in der N.Z.f.M. niedergelegt ist.[56]) Solche gelegentliche Bemerkungen aber zu verallgemeinern, ja, sie zum Prinzip einer Kritik zu erheben, war doch ein Abweichen von den Schumannschen Anschauungen. Und dennoch können wir eine Verbindung herstellen von der Schumannschen Forderung: „daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das Original hervorbringt",[57]) wenn wir nämlich die schöpferische Tendenz, die dieser Formulierung zu Grunde liegt, mit Hirschbachs Wendung: „zugleich schöpferisch auftretend" verbinden. Dann finden wir, daß Hirschbach die poetische Seite Schumanns verkannte, vielmehr seinem eigenen Fühlen und Denken gemäß das Wesen der geforderten höchsten Kritikform darin sah, selbst verbessernd aufzutreten, Ratschläge für etwaige grundlegende Veränderungen (mit Notenbeispielen) zu erteilen,[58]) daß er also die idealisch-beschreibende Form Schumanns ins didaktisch-Musikalische verwandelte. Seiner nüchternen Denkweise entsprechend versachlichte er die Idealform der Kritik bis zur Erteilung des Kompositionsunterrichts, was er auch freiwillig zugesteht. Dies ist

---

[55]) Pr. 31.
[56]) Kreisig I 343ff.
[57]) Kreisig I 44.
[58]) Sie betreffen die melodischen Fortspinnungen, namentlich in Überleitungsteilen (zwischen 1. und 2. Thema), z. B. bei Fesca, I 152, und zeigen eine völlige Verkennung des Wesens großer melodischer Bögen. Schumann verzichtete in seinen Ratschlägen auf Einzelheiten und schrieb deswegen über die Quartette Hirschbachs: „Die Welt bekömmt vielleicht nichts von diesen Arbeiten zu sehen; wenigstens würde ich . . . ihre Herausgabe nur mit Bitte mancher Änderung, der Ausscheidung ganzer Sätze gestatten" (Kreisig I 345). Vielleicht hat die Wirkung dieser Kritik erheblich dazu beigetragen, daß Hirschbach solche Verbesserungsvorschläge in die Rezensionen einstreute.

der spezielle Eindruck, den manche seiner größeren Kritiken hinterlassen; ein lehrhafter Ton war aber gerade für die Beurteilung größerer Werke ungeeignet.

Wir stehen an der Grenze zwischen objektiver und subjektiver Kritik. Denn nun tritt die geistige und künstlerische Haltung des Kritikers durchaus in den Vordergrund und gibt all den verschiedenen Richtungen und Problemen eine persönliche Färbung. Alle künstlerischen Ansichten, soweit sie in den größeren Kritiken des Rep.s niedergelegt sind, lassen sich zweifellos auf das kompositorische Wollen Hirschbachs zurückführen. Hierin aber liegen die Gefahren des kritisierenden Komponisten: wir hatten schon bei Erörterung der Aufsätze für die N.Z.f.M. des öftern Gelegenheit, auf die Folgen dieser Verquickung hinzuweisen. —

Fassen wir kurz zusammen: die Betrachtung der Rubrik „Werkkritik" führte uns zunächst zur Erklärung des prinzipiellen Unterschiedes des Rep.s von den anderen Zeitschriften. Die Wiedergabe des vollständigen Registers diente zur Fixierung des Musikkulturbildes und seiner leichteren historischen Zugänglichkeit, daneben als Stützpunkt für die weitere Untersuchung und für die Anstellung eines Vergleiches mit der L.A.M.Z. und der N.Z.f.M.; damit ist eine Grundlage gegeben für die noch fehlende vergleichende Betrachtung zweier Zeitschriften, der zur Erfassung der schriftstellerischen Persönlichkeit Schumanns außerordentliche Bedeutung zukommt. Für drei Gattungen der Komposition haben wir den besonderen Wert des Rep.s erkannt und in allen übrigen die starke innere und äußere Abhängigkeit von der kunstkritischen Anschauung Schumanns festgestellt. Die Erörterung musikalischer Probleme im Zusammenhang mit den allgemein-geistigen Fragen der Zeit diente zur Charakterisierung des Gesamtzustandes der Kunst, dessen vollständigster Niederschlag in zweijährigem Ausschnitt im Rep. erhalten ist. Die Verfolgung der Rezensionstypen führte uns zurück zur Anlehnung an Schumann, wobei wir fanden, daß sich Schumanns Einfluß im kritischen Maßstab noch fühlbarer auswirkt als im Ergebnis. Die Einzelheiten des Ergebnisses, vom jeweiligen Komponisten aus gesehen, mußten zurücktreten vor den Besonderheiten, die im Plane des Rep.s lagen. Die kritische Gesamtleistung erscheint mit wenigen Ausnahmen durch den historischen Verlauf bestätigt.

3. Journalschau
(Berichte über andere Fachzeitschriften)

Pr. S. 42, I 47, 87, 327, 369, unter „Verzeichnis der uns zu Gesicht gekommenen Artikel wider das Repertorium und dessen Redakteur“, I 423; im 2. Jg. verstreut unter »Notizen«.

Analog zur N.Z.f.M. bringt das Rep. eine Rubrik „Journalschau“, deren Aufgabe es ist, über Tendenz, Inhalt und besondere Leistungen anderer Zeitschriften zu referieren. Noch nicht lange existierten die Voraussetzungen für eine solche Rubrik. Die Alleinherrschaft der L.A.M.Z. wandelte sich erst 1824 zur Rivalität mit der „Berliner Allgemeinen Musikzeitung“ und der Zeitschrift „Cäcilia“, aber auch diese Zeitschriften begnügten sich mit vereinzelten Hinweisen und versteckten Angriffen. Als systematische Berichterstattung ist eine Rubrik „Journalschau“ zum erstenmal im Prospekt zur N.Z.f.M. angekündigt, ohne aber, abgesehen von einigen interessanten Anläufen, verwirklicht zu werden.[1]) Das Rep. greift die Idee wieder auf, behält jedoch den referierenden Charakter nicht bei. Offene und versteckte Angriffe, bisweilen auch nur Abwehr- und Verteidigungsversuche mischen sich mit kleinlicher Aufdeckung unterlaufener Irrtümer, persönliche Gehässigkeiten gegen Redakteure oder Korrespondenten wechseln ab mit der summarischen Ablehnung oder Geringschätzung einer Zeitschrift aus tendenziösen und ähnlichen Gründen. Natürlich hallt es bald im gleichen Tone wieder, wenn nicht, wie in vielen Fällen, das Rep. gänzlich verschwiegen wird. Dabei zieht der persönliche Kampf immer größere Kreise. Sowie das Rep. gelegentlich Besprechungen über Rezensionen aus Tagesblättern, Gesellschafts-Zeitschriften etc. bringt, bleiben auch aus diesem Lager die entsprechenden Antworten nicht aus. In diesem Streite sehen wir Hirschbach gänzlich isoliert und schließlich außerstande, den im Glauben an eine künstlerische Notwendigkeit begonnenen Kampf gegen die Unwürdigkeit der bestehenden Kritik durchzuführen. Aus persönlichen Gründen findet er auch gegen die N.Z.f.M. heftige Worte; ich sehe darin die große Tragik des Rep.s: denn nur in Verbindung mit der N.Z.f.M. hätte das Rep. die Grundlage erhalten, die es ihm ermöglicht hätte, den Haupt-

[1]) Kreisig II 272; von den im Sinne des Prospektes ausgeführten Referaten sei hier die Besprechung der Zeitschrift „Iris im Gebiete der Tonkunst“ 1834, 1. Bd. 193 erwähnt.

zweck, eine schnelle und künstlerisch begründete Kritik aller neu erscheinenden Werke zu liefern, zu verwirklichen. —

Begonnen wird die Rubrik „Journalschau" ohne besondere Begründung. Das Probeheft, das die Stelle eines ausführlichen Prospekts vertritt, bringt nur zwei Bemerkungen über die musikalischen Zeitschriften,[2]) die in keinem direkten Zusammenhange mit der unvermittelt folgenden „Journalschau vom Monat September" stehen. Darin werden die „Neue Zeitschrift für Musik", die (Leipziger) „Allgemeine Musikalische Zeitung", die „Wiener Musikzeitung", die Zeitschrift „Caecilia", die „Blätter für Musik und Literatur", die „Signale für die musikalische Welt", die Zeitschrift „Euterpe" und die „Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten" einer individuellen Betrachtung unterzogen, die eine regelmäßige Fortsetzung indess nur vermuten läßt. Eine solche erschien auch nur viermal, wobei die 1844 gegründete „Berliner Musikalische Zeitung" noch einbezogen wurde, während andere Periodika und die Tageszeitungen nur kurz gestreift werden. Im II. Jahrgang wird der hierher gehörende Themenkomplex der Rubrik „Notizen" unterstellt und damit jegliche systematische Berichterstattung aufgegeben.

Die Referate über die verschiedenen Fachblätter zeichnen sich durch besondere Rücksichtslosigkeit aus. Dies würde in Hinblick auf so manche sarkastische Bemerkung in den Werkkritiken noch nicht auffallen, wenn die Voreingenommenheit gegen einzelne Zeitschriften nicht aus einem Motiv herzuleiten wäre, das Hirschbach einmal erklärt:[3])

Die Musikalienhändler [Verleger] wollen den Verlag als ein bloßes Geschäft betrachtet wissen, als wenn Noten Kaffee oder Zucker wären, und wünschten die künstlerische Seite desselben ganz ignoriert. Das kann aber die Kritik nicht, welche gerade diesen Punkt vorzüglich ins Auge faßt... Sie klagen über die Schärfe unseres Repertoriums und meinen, man solle das Kind nicht gleich mit dem Bade ausschütten. — Als wenn der Schlendrian der andern Zeitungen nicht schon lange genug die Schwingen einer unabhängigen Kritik gelähmt hätte. Aber bedenken sie doch, daß niemand mehr den Urteilen jener Blätter Glauben schenkt, weil sie überall Rücksichten nehmen, und lediglich den persönlichen Vorteilen ihrer Verfasser dienen. Freilich wäre den Musikalienhändlern [Verlegern] ein Institut lieber, das sich die Rezensionen von ihnen selbst einsenden ließe, und schlimm genug ist es, daß die Wahrheit so ungünstig für die Verleger ausfällt; aber wie Vieles müssen sich die Komponisten sagen lassen, während jener verderbliche

---

[2]) Im Vorwort zum Probeheft und im Einleitungsartikel Pr. 4.
[3]) I 51ff.

Einfluß auf die Kunst aus Furcht von den Zeitungen bisher ganz unbeachtet blieb."

Dies ist wohl ein Niederschlag der eigenen Erfahrungen Hirschbachs im Verkehr mit den Verlegern; darüber hinaus werden aber zwei Punkte berührt, die unsere besondere Aufmerksamkeit erheischen. Beide bezeichnen die Abhängigkeit der Fachblätter von ihren Verlegern: zuerst die Stellung der Redakteure, auf die durch die Willfährigkeit gegen die Wünsche der Verleger — dies betrifft die Bevorzugung der eigenen Verlagsprodukte in der Kritik — ein eigenartiges Licht fällt, dann aber die direkte Abhängigkeit der Zeitschriften von ihren Verlegern, die einzelnen Blättern von vornherein ein bestimmtes Gepräge gibt. In der Tat genügt ein kurzer Blick in die Zeitschriften der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, um zu erkennen, daß die großen wie auch manche kurzlebigen Zeitschriften ihre Gründung der Initiative eines Verlegers verdanken. Daß dadurch die Möglichkeit gegeben ist, einseitige Verlagspropaganda zu treiben, steht außer allem Zweifel. Wie weit diese, zuerst von Hirschbach beanstandete Wechselwirkung zwischen Verleger und Zeitschrift, die die Objektivität der Kritik dieser Zeitschriften stark zu beeinflussen im stande ist, in Wirklichkeit fühlbar wurde, soll aus der Betrachtung der von Hirschbach genannten Zeitschriften gewonnen werden. Dabei ist es nicht zu umgehen, daß die Erörterung der weniger bekannten Zeitschriften auf eine breitere Basis gestellt wird als es deren unmittelbare Besprechung durch Hirschbach verlangt.

In der Einzeldarstellung folge ich der im Rep. gewählten Reihenfolge mit Ausnahme der N.Z.f.M.; der engen Verbindung des einstigen Mitarbeiters halber behandle ich diese Zeitschrift an letzter Stelle und gebe vorher einen Überblick über Berichte aus den Tageszeitungen.

(Leipziger) Allgemeine Musikalische Zeitung

Verlag Breitkopf & Härtel[4])

Anläßlich eines bevorstehenden Redaktionswechsels beginnt Hirschbach seinen ersten Bericht[5]) mit der Mahnung:

„Die allgemeine musikalische Zeitung hat schon seit lange einem kräftigen und offenherzigen Wesen entsagt. So lange nicht eine noch jugend-

---

[4]) Gegründet 1798. Bei der oft gewürdigten Stellung dieser Zeitschrift erübrigt sich die Anführung einzelner Daten.

[5]) In diesem Abschnitt werden die Seitenangaben, soweit sie die Jour-

liche, oder doch durchaus kräftige Hand die Leitung bekommt, und zwar die eines selbst schaffenden Künstlers[6]) (etwas, das noch bei weitem nicht genug gewürdigt ist), wird sie bleiben wie bisher. Mit einem Worte, es bedarf einer Regeneration des Instituts, um dasselbe zu dem zu machen, was eine Zeitung sein soll, zu einem Ausdrucke der Zeit . . ."

Die letzten Worte gehören durchaus zum persönlichen Programm Hirschbachs; wir werden bei der Besprechung der Zeitschrift „Caecilia" sehen, welch' große Einschränkungen er damit verbindet. Die durch den oftmaligen Redakteurwechsel[7]) bedingte Unsicherheit in der Leitung, die auch von anderen Zeitschriften beanstandet wurde,[8]) wirkt sich, wie Hirschbach nachzuweisen versucht, auf den Inhalt der einzelnen Lieferungen verhängnisvoll aus; nennenswerte Freie Aufsätze fänden sich wenig, und diese wenigen seien mitunter voll Irrtümer wie z. B. ein Aufsatz A. Schiffners: „Die Lebensdauer der berühmtesten Tonsetzer".[9]) Die periodischen Berichte über die Oper in Italien hält Hirschbach für unnütz,[10]) dagegen lobt er einen größeren Bericht Kossmalys über R. Schumanns Klavierkompositionen[11]) und findet: „Auch in einigen Rezensionen in Nr. 9 zeigt sich ein freierer und strengerer Geist als man bisher da gewohnt war".[12]) Dann wieder rügt er die „Parteisucht" in den Konzertberichten und meint:

---

nalschau des Rep.s betreffen, nur dann angeführt, wenn die betreffenden Zitate aus verstreuten Notizen stammen.

[6]) Dies ist eine direkte Übernahme einer Forderung Schumanns!

[7]) G. W. Fink ist 1841 zurückgetreten, 1842 zeichnet der Verlag für die Redaktion, 1843 M. Hauptmann, 1844 bis 46 wieder der Verlag, 1846 bis 1848 I. C. Lobe.

[8]) z. B. von der A. Wiener M.Z., die einen Reisebericht ihres Redakteurs A. Schmidt veröffentlicht, in dem die Rückständigkeit G. W. Finks, aber auch die Ungeeignetheit M. Hauptmanns erörtert wird. (1844, 4. Jg. 530). Über das Verhältnis der L.A.M.Z. zur N.Z.f.M. gibt Kreisig (II 371) ein anschauliches Bild.

[9]) Nicht einmal die Lebensdaten Beethovens sind richtig angeführt. Eine weitere Entgleisung Schiffners (1843, 45. Jg. 577) erfuhr eine geharnischte Abwehr durch A. Fuchs (1843, 45. Jg. 838, auch in der „Cäcilia" 23. Bd., 90. Heft, 95). Über Schiffner als Mitarbeiter der N.Z.f.M. siehe oben, S. 116.

[10]) Sie sind sehr ausführlich und bilden eine wertvolle Fundgrube für die Opernkultur Italiens in den 40er Jahren. Auch die statistischen Berichte über die Aufführungen der deutschen Opernbühnen sind außerordentlich beachtenswert.

[11]) Schumann dankte Kossmaly brieflich, Jansen, 234.

[12]) L.A.M.Z. 1844, 46. Jg. 148ff; es sind Kritiken über Schumann, Spohr, Gade und Mendelssohn.

„So wird man Hillers Leistungen als Dirigent seit seinem Zwiste mit einem berühmten Kunstgenossen[13]) da immer herabgesetzt finden . . . Wir haben manche Kompositionen unter ihm sogar besser aufführen hören, als unter Mendelssohn, der auch in seinen Tempi nicht unfehlbar war."

Nach einer weiteren Ablehnung eines Kasseler Konzertreferenten[14]) verstummen die Nachrichten über diese Zeitschrift mehr und mehr; einmal erfolgt ein Lob:

„Bei weitem das Beste, was diese Zeitung seit unserer letzten Journalschau brachte, war ein Aufsatz über J. S. Bachs kirchliche Kompositionen, aus kenntnisreicher Feder, von der man oft dergleichen wertvolle, die Zeitung zierende Beiträge wünschte".[15])

Im 2. Jahrgang des Rep.s wird die L.A.M.Z. nur anläßlich eines Vergleiches mehrerer Rezensionen erwähnt, wobei ein Aufsatz K. Gollmicks: „Carl Evers und seine neueren Kompositionen"[16]) glossiert wird. Da die Kritiken Schumanns in der N.Z.f.M. und die von G.M. Schmidt verfaßten Referate über Evers im Rep. ungünstig lauten, Gollmick sich aber in „Tiraden und Weihrauchstreuenden Floskeln" ergeht, vermutet Hirschbach:

„Die Auflösung liegt in einer Zeile jenes Aufsatzes, wo es von Evers heißt: „In Frankfurt hat er sich mit einer jungen, liebenswürdigen Witwe verheiratet. „—O pfui, pfui — die einzige Entschuldigung wäre noch, daß der uns persönlich unbekannte Herr Gollmick wirklich nicht imstande ist, das Gute und Schlechte in der Kunst zu unterscheiden."

Wir haben es hier mit einem typischen Fall der Mischung sachlicher Erkenntnis, persönlicher Einstellung und absichtlicher Entstellung durch willkürliches Zerreißen des Zusammenhanges zu tun. War Gollmick auch Hirschbach „persönlich unbekannt", so waren doch beide 1842 und 1843 Mitarbeiter Schumanns; der erste Beitrag Gollmicks: „Glossen über Operntexte" hatte eine ausgedehnte Polemik hervorgerufen[17]) und viele andere

---

[13]) Mendelssohn; wahrscheinlich nahm Hiller die „Tempi" langsamer als M. Vgl. hiezu R. Wagner „Über das Dirigieren", Ges. Schr. 8. Bd. 276ff.

[14]) I 466, ohne Namensangabe. Hirschbach übersieht, daß das von dem Kasseler Rezensenten gelobte Werk (Netzers Oper „Mara") in der gleichen Nummer der L.A.M.Z. vom Leipziger Lokalreferenten abgelehnt wurde (1844, 46. Jg. 682 und 684). (Solche Widersprüche gehören zu einer weitverbreiteten Unsitte der Musikzeitschriften auch in der Gegenwart!)

[15]) Von Mosevius (1844, 46. Jg. 105ff); die Jahrgänge 1843/45 verzeichnen eine stattliche Anzahl historischer Aufsätze.

[16]) L.A.M.Z. 1845, 47. Jg. 39.

[17]) Siehe oben S. 177; auch das Rep. bringt einen Hinweis (Pr. 45).

Aufsätze bezeugen, daß die Gedankenwelt Gollmicks sich in manchem Hirschbachs eigenen Anschauungen näherte. Der Artikel „Die Epidemie des Klavierspieles", der in der Bemerkung gipfelt:[18])

„Ich möchte wohl wissen, wie viele Hunderte von Bastarden die Regimentstochter allein mit diesen räuberischen Flibustiern gezeugt hat, denen man zur Schmach deutscher Tonkunst das Bürgerrecht an den Hals wirft. . . ."

hätte sowohl inhaltlich wie auch seiner ironischen Sprache halber ebenso gut fürs Rep. gepaßt. Der Ausdruck „persönliche Unbekanntheit" ist also eine absichtliche Verschiebung des wesentlichen Moments, der Bekanntheit mit dessen Arbeiten; der zitierte Satz erhält aber eine ganz andere Bedeutung, wenn wir ihn im richtigen Zusammenhange wiedergeben:

„In Frankfurt hat er sich mit einer jungen liebenswürdigen Witwe vermählt, deren vorzügliches Gesangtalent seine schönsten Lieder für Altstimme hervorgerufen hat".

Dadurch teilte Gollmick nur mit, daß Evers, wie ja auch Schumann und andere Komponisten, durch ein Liebeserlebnis die Anregung zum Liedschaffen erhielt. Den vollen Sinn der böswilligen Entstellung Hirschbachs erhalten wir aber nur dann, wenn wir berücksichtigen, daß auch Gollmicks Aufenthaltsort Frankfurt am Main gewesen ist, daß also Hirschbach, ohne es auszusprechen, etwaigen Beziehungen Gollmicks zu der „liebenswürdigen Witwe" den Artikel über Evers zuzuschreiben geneigt war. Da es sich außerdem um einen Einführungsartikel über das ganze Schaffen Evers' handelte, war eine vergleichende Betrachtung mehrerer Kritiken fehl am Ort, denn auch die L.A.M.Z. enthält ungünstige Kritiken über einzelne Werke K. Evers'. Diese aber verschweigt Hirschbach.[19])

Ich habe mich mit diesem Fall nur befaßt, um aufzuzeigen, auf welche Ursachen solche Polemiken zumeist zurückzuführen sind, und in welch' kleinlicher Weise Hirschbach eine Gelegenheit ausnützte, um gegen andere Persönlichkeiten oder Zeitschriften Stellung zu nehmen. —

In der L.A.M.Z. befindet sich keine Nachricht über das Rep.; sie berichtet nichts über die Gründung, enthält keine Erwiderung auf die Angriffe und verschweigt selbst das vorzeitige Ende des Hirschbachschen Unternehmens. Dieser Konsequenz gegenüber fällt das Verhalten des Rep.s auf: das Verstummen der Nachrichten im 2. Jahrgang des Rep.s, die oftmalige Hervorhebung der

[18]) N.Z.f.M. 1844, 21. Bd. 37.
[19]) z. B. L.A.M.Z. 1844, 46. Jg. 732.

Verleger Breitkopf und Härtel,[20]) sollte dies nicht vielleicht auch persönlichen Gründen zuzuschreiben sein? Die Vermutung liegt nahe, daß Hirschbach nach wie vor gerne den Redakteurposten der L.A.M.Z. übernommen hätte, den dann am 1. Juli 1846 J. C. Lobe erhielt.[21]) —

Allgemeine Wiener Musik-Zeitung

Herausgegeben von August Schmidt.

Wien, (Kommissionsverlag Pietro Mechetti qm. Carlo)[22])

Die vermeintlichen und wirklichen Gegensätze zwischen Nord- und Süddeutschland, speziell zwischen Deutschland und Österreich, sind von jeher Gegenstand der verschiedensten Erörterungen gewesen; es gibt kaum ein Gebiet des realen und geistigen Lebens, welches davon unberührt geblieben wäre, ja selbst alle das Unterschiedliche nicht direkt betonenden Darstellungen irgendwelcher Art tragen eine spezifische Färbung. Auch die schönen Künste können sich dieser Tatsache nicht entziehen. Bietet die geographische Fixierung bei Systematisierungen auch oft nur eine bequeme Handhabe zur Hervorhebung einer bestimmten Zusammengehörigkeit, so gibt doch der genius loci selbst einer rein theoretischen Schematisierung einen tieferen Sinn. Die „Bodenständigkeit" schafft natürliche Gegensätze, die in der Kunst unter bestimmten Voraussetzungen zur doppelten Auswirkung gelangen können: durch Erweiterung der Basis zur positiven, durch Hinzutreten verschiedener Faktoren zur negativen

---

[20]) z. B.: „Wahrhaft großartig sind die Unternehmungen der Handlung Br. und H. So las man zu gleicher Zeit, als zukünftig bei ihr erscheinend, angekündigt: Schumanns Paradies und Peri, Mendelssohns Sommernachtstraum, Gades 2. Sinfonie, Marxens Mose. Es ist vielleicht manches darunter, was die Kosten nicht bringt, aber Ehre dem Ehre gebührt, der Verlagshandlung, die so viel Kunstwürdiges unermüdlich veröffentlicht" (I 53).

[21]) Die bitteren Ausfälle im Abschiedsartikel (siehe oben, S. 79ff) sind ein Beweis für die enttäuschten Hoffnungen Hirschbachs.

[22]) Gegründet 1841; die Jahrgänge 1841/42 sind gedruckt bei Anton Strauß's Witwe; erst 1843 gelangt die Zeitschrift in den Kommissionsverlag Mechetti. Die Zeitschrift umfaßt $7^1/_2$ Jahrgänge (bis Juli 1848). Nach dem Rücktritt A. Schmidts (Juli 1847) übernahm Ferdinand Luib die Redaktion. (Jg. 1847/48 gedruckt „bei Karl Überreuter"). Weitere Bemerkungen finden sich bei W. Freystätter „Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart", 1884 (sie sind mit Ausnahme der Angaben über den Verleger zutreffend), und bei E. Hanslick „Aus meinem Leben", I 100ff.

Wirkung, wobei die Gegensätzlichkeit auf Kosten der Gemeinsamkeit übermäßig betont wird.

Unter dem letzteren Gesichtspunkt müssen wir die gehässige Art mancher Zeitschriften der 40er Jahre betrachten, sobald sie auf Wien oder die Wiener Musikzustände zu sprechen kommen. Zu den politischen Gegensätzen, zu den natürlichen Unterschieden zwischen Nord- und Süddeutschland kommt noch das Streben nach der musikalischen Vorherrschaft seit dem Tode Beethovens. Durch die großen Klassiker hatte Wien „Vorsprung und Übergewicht"[23]) erhalten; in der Folgezeit setzte ein heftiger Wettstreit ein, der sich teilweise in sehr unwürdigen Formen vollzog: Zanksucht und durch nichts begründete eigene Überheblichkeit sind in den meisten Fällen die einzige Triebkraft der Anschuldigungen gegen die Wiener. Meist übergeht die A. Wiener M.Z. derartige Verleumdungen. Von den wenigen Fällen der Abwehr gegen solche Verunglimpfungen[24]) sei hier die Replik auf eine Nachricht des Öttingerschen „Charivari", in welcher die Benennung „Beethovenstraße" glossiert wird („Ist das dieselbe Straße, in der die guten Wiener den großen Beethoven haben verhungern lassen?") angeführt:[25])

„Ihr lieben Brüder in Deutschland, und zumal im Norden dessen, macht es Euch denn gar so vielen Spaß, uns gute Wiener bei jeder Gelegenheit selbst auf Kosten der Wahrheit zu hunzen? . . . Wovon würden eure Marschner, Lindpaintner, Lachner, Reissiger u. a. leben, wenn sie nicht bei Hofbühnen angestellt wären, als vom Unterricht geben? . . . Hättet ihr nicht die herrliche Erfindung der General-Musikdirektorschaft gemacht, wo man ohne sonderliche Anstrengung viel Geld verdienen kann, so stände es auch bei euch schlimm um die armen Komponisten. —"

Auch im Rep. werden die Wiener Musikverhältnisse stets ungerecht beurteilt. Sobald von den süddeutschen, namentlich von den Wiener musikalischen Ereignissen die Rede ist, verliert Hirschbach die nötige Objektivität; am schlimmsten jedoch verfährt er mit der A. Wiener M.Z. Die ganze Art der Berichterstat-

---

[23]) Ein Ausdruck J. Petersens, a.a.O. 28.

[24]) z. B. 1844, 4. Jg. 167, 252 (gegen die „Signale für die musikalische Welt"), 312, 1845, 5. Jg. 444 (gegen die „Signale . . .", die wieder an den Wienern mäkelten wegen einer Feier zu Beethovens Todestag, sich dabei aber im Datum (!) irrten), 1846, 6. Jg. 192 (gegen den „Berliner Gesellschafter") usw.

[25]) 1843, 3. Jg. 660.

tung zeigt erschreckend deutlich, zu welch' kritiklosen Urteilen eine voreingenommene Kritik führen kann. So ist seine erste Äußerung über die A. Wiener M.Z. nur als arrogant zu bezeichnen:

„Die Wiener Musikzeitung steht auf einer Stufe, die uns ganz fremd ist, und wie eine der Kindlichkeit erscheint. Die ganzen dortigen Verhältnisse mögen es so mit sich bringen, und es zeigt, wie weit wir Norddeutschen doch im Geistigen voraus sind."

Die Antwort der Wiener blieb nicht lange aus. Schon im folgenden Heft veröffentlicht Hirschbach ein Schreiben dreier Wiener Verleger (Mechetti, Diabelli und Haslinger), aus dem hervorgeht, daß die Wiener Verleger den Vertrieb und Verkauf des Rep.s ablehnen, was Hirschbach zu der Erklärung veranlaßt:[26])

„Was wir von den Wiener Musikalienverlegern erwarten mußten, die so gern alle norddeutschen Produkte, zum Vorteil ihres eigenen Verlags unterdrücken, wußten wir, und freuen uns zu sehen, daß die Kritik, wenn sie mit unserer Strenge gehandhabt wird, doch noch ihre Wirkung nicht verfehlt . . . Wir überlassen das Urteil zwischen uns und ihnen der Welt, und das Andenken ihrer jeder freien Bewegung der Kritik gehässigen Gesinnung der Musik-Literatur-Geschichte."

Diese Verdrehung der Wirklichkeit spricht für sich! Nun erscheinen auch die von ihm gerügten Mitteilungen der A. Wiener M.Z. im rechten Licht. Sie seien im Auszug mitgeteilt:

Ablehnung einer Kritik über eine Messe von Reissiger: „wunderliche Beurteilung";[27])
Bemängelung einer „preisenden Besprechung" des Miserere von Donizetti, des „Kaiserl. Königl. Kapellmeisters"[28]);
Versuch, den Aufsatz (des Redakteurs A. Schmidt) „Epistel an die hiesigen Künstler und Musikalienhändler" zu glossieren;[29])
Entrüstung über die Weigerung des Verlages Mechetti, Werke zur Besprechung einzusenden;

---

[26]) I 52.
[27]) Messe Nr. 3, F Dur, besprochen von „Philokales" (Pseudonym für Graf Laurencin) 1843, 3. Jg. 454; er war einer der schwächsten Mitarbeiter der Zeitschrift.
[28]) Besprochen von G. Prinz, 1843, 3. Jg. 489, durchaus sachlich und durchdacht.
[29]) 1843, 3. Jg. 630; Der Aufsatz gipfelt in der Mahnung, das mittelmäßige Ausländische nicht über das einheimische Gute zu stellen.

Spott über eine irrtümliche Notiz über ein Instrument: „Enharmonicon", das „sich von selbst bläst"; das Instrument heißt „Euphonion";[30])

Neuerliche Stellungnahme: „Sie (die A. Wiener M.Z.) enthält nie etwas, das für uns Norddeutsche interessant wäre, und die ganze Sprache darin ist so schläfrig, daß wir uns immer freuten, wenn wir mit dem Durchblättern derselben zu Ende waren."

(Nicht gerechtfertigte) Abwehr: „Die Wiener M.Z. befolgt jetzt die Politik, ihre Leser glauben zu machen, wir tadelten aus Gehässigkeit alle aus Österreich kommenden Musikalien. Etwas zu lächerliches, als daß wir darauf antworten könnten";[31])

Bemerkung über die Wiener Titelsucht, die auf die „norddeutschen Musikzeitungen" übergreift;[32])

Nörgelei über die Nachlässigkeit in der Korrektur der den Referaten beigegebenen Notenbeispiele;[33])

Erklärung, über die A. Wiener M.Z. nur noch bei besonderen Anlässen zu berichten: „Die Wiener Musikzustände sind so trostlos, daß wir sie am liebsten ganz bei Seite lassen";

Erneute Stellungnahme anläßlich einer Pränumerationseinladung der A. Wiener M.Z., in der eine Vergrößerung des Blattes angekündigt wird [ein selbstverständlicher Reklameartikel]: „Wer von uns liest in Norddeutschland die Wiener Musikzeitung? Wer von uns vermag ein solch', in jeder Hinsicht geistig zurückgebliebenes Produkt zu lesen?"[34])

Kleinliche Krittelei, weil in einem Reiseberichte des Redakteurs A. Schmidt bei Aufzählung der Leipziger Verleger der Verlag Peters vergessen wurde;[35])

Wiedergabe eines Artikels der Leipziger Abendzeitung, der sich mit den Wiener Musikverhältnissen befaßt und zu einem ungünstigen Urteil gelangt;[36])

Persönlicher Angriff auf den Redakteur A. Schmidt, weil er seinen Bericht über eine Deutschlandreise auch in Buchform herausgab.[37])

---

[30]) I 53; in der A. Wiener M.Z. sind über das „Euphonion" nur zwei Notizen zu finden: 1843, 140 und 148; ein Irrtum ist darin nicht enthalten. Eine dieser Nachrichten bezieht sich auf ein von F. Liszt gegebenes Konzert, in dem der Bombardonvirtuose Sommer ein neues Blechinstrument (der Posaunenfamilie) vorführte, das „Euphonion" heißt.

[31]) Ich habe darüber in der A. Wiener M.Z. nichts gefunden.

[32]) I 140.

[33]) I 247; die Sucht, Bemängelungen herauszufinden, grenzt ans Lächerliche.

[34]) I 467; in dieser Ankündigung wird die A. Wiener M.Z. das Zentralblatt für „süddeutsche Musikinteressen" genannt, 1844, 4. Jg. 280.

[35]) II 32; der Reisebericht erschien 1844 im 4. Jg. der A. Wiener M.Z. in vielen Fortsetzungen.

[36]) II 165ff; in diesem Aufsatze wird in widerlicher Weise Klatsch und Tratsch mit der Schilderung musikalischer Begebenheiten verbunden.

[37]) II 236; der Reisebericht A. Schmidts wäre einer sachlichen Würdigung wohl wert gewesen.

Ferner übernimmt Hirschbach — einige nebensächliche Bemerkungen können übergangen werden — der Wiener Musikzeitung die Nachricht: „Luther sei nur der Dichter, nicht aber der Komponist des Liedes: Eine feste Burg ist unser Gott", und fügt hinzu: „Da kein Beweis gegeben ist, so können wir diesen Ausspruch nur der Unwissenheit zuschreiben" (Sic!).

Natürlich bot die A. Wiener M.Z. des öfteren auch Anlaß zu berechtigter Kritik. So finden sich im Rep. schließlich einige Bemerkungen objektiver Prägung, die im Wortlaut folgen mögen:[38])

„In Nr. 37 der Wiener Musikzeitung liest man: „Der Orgelbauer Evans in London hat ein neues Instrument erfunden, welches er Organoharmonika nennt. Dasselbe besitzt die Kraft einer Orgel von bedeutender Größe, und da es durch Schlüssel (lächerlicher Übersetzungsfehler statt Taste, clavis) und Pedale gespielt wird, so hat es auch die Mannigfaltigkeit und Herrlichkeit der Orgel." — Welche Unwissenheit!"

Gewiß wird diese Nachricht mit Recht gerügt. Wäre es aber nicht richtiger gewesen, sie schon bei ihrem ersten Erscheinen — rund 14 Tage vor der Wort für Wort ohne Quellenangabe abgedruckten Wiener Meldung — in den Leipziger „Signalen für die musikalische Welt" zu beanstanden?[39]) Der berechtigte Vorwurf der „Unwissenheit" trifft doch beide Zeitschriften!

Wirklich einwandfrei und im Sinne der Rubrik „Journalschau" notwendig ist folgende Mitteilung:[40])

„Die Wiener Musikzeitung Nr. 31 enthält folgende wunderbar ungereimte Stelle: „Wenn ein großes Musiktalent, mit starkem, tiefen Gemüt, gesunder Beurteilungskraft, Fantasie, gründlicher, vollkommener Kenntnis aller nötigen Hilfswissenschaften und der Harmonie und Meisterschaft in deren Ausführung ausgestattet ist, so wird man versucht, es Genie zu nennen, aber es reicht doch nicht dahin und die scheidende Kluft läßt sich nicht überspringen. So getrennt steht Seb. Bach (!!) neben Händel, Spohr neben Beethoven". — Also Bach kein Genie."

---

[38]) I 140; (A. Wiener M.Z. 1844, 4. Jg. 148).

[39]) Signale, 1844 Nr. 9, S. 72; die wöchentlich erscheinenden „Signale" weisen im Monat März 1844 5 Hefte aus, von denen das hier in Frage kommende Heft 9 das erste dieses Monats ist, also schon Anfang März erschienen sein muß. Nr. 37 der A. Wiener M.Z. ist datiert mit dem 26. März, wodurch ein dreiwöchiger Unterschied erkenntlich wird. Natürlich bleibt die Möglichkeit offen, daß diese wirklich nebensächliche Mitteilung übersehen wurde.

[40]) I 140.

Die lakonische Schlußbemerkung Hirschbachs ist auch dann berechtigt, wenn wir uns über den Zusammenhang der Stelle in der A. Wiener M.Z. orientieren.[41]) Natürlich könnte man Hirschbachs eigene Ansichten über die Veröffentlichung mancher Werke Bachs heranziehen, um den so stark betonten Unterschied in der Auffassung wieder auszugleichen. Aber trotzdem läßt sich die in der A. Wiener M.Z. geäußerte Meinung nicht entschuldigen; uns zeigt sie, daß das Verständnis für Bach weit zurück blieb hinter der Anerkennung Händels, dessen Oratorien in Wien längst heimisch waren.[42])

Die Methode des Vergleichs kritischer Referate tritt gegenüber der A. Wiener M.Z. etwas zurück. Die Klaviersonate d moll von K. Evers, dieses durch Schumanns Kritik approbierte Musterbeispiel Hirschbachs, bietet wiederum willkommene Gelegenheit, die „lobhudelnden Faseleien" der A. Wiener M.Z. an den Pranger zu stellen. Das Rep. bringt nur einen Satz aus der Kritik der Wiener Zeitschrift:[43])

„Alles Unlautere verbannend, wurde mit tiefer Sachkenntnis Stoff und Form geistig entwickelt, die Bilder reiner Poesie mit einer Geist und Gemüt bewältigenden Dexterität zu einem ergreifenden Tonbilde hier vereint."

Die sich anschließende Bemerkung Hirschbachs: „Das sind Musikkenner und Stilisten! — Die Unverschämtheit wenigstens kann nicht weiter gehen", hat vermutlich ihre volle Berechtigung,[44]) vielleicht auch die Ansicht, daß diese Rezension auf den Einfluß des Wiener Verlegers dieser Sonate, (Tobias Haslingers Witwe und Sohn) zurückzuführen ist. Auf höherem Niveau und im Brennpunkt des kunstkritischen Kampfes um den Fortschritt in der Musik steht die heftige Abwehr einer von

---

[41]) Es ist eine Rezension über das „III. Konzert spirituel" von Ch. Franz, 1844, 4. Jg. 121, wobei versucht wird, den Unterschied zwischen Spohr, (dessen Zweite Sinfonie c moll zur Aufführung gelangt war) und Beethoven zu beschreiben.

[42]) Über die Aufführungen Händelscher Werke (z. T. Bruchstücke aus Oratorien) finden sich in den Konzertberichten der A. Wiener M.Z. viele Nachrichten. Auch über J. F. v. Mosels Übersetzungen der Texte zu sechs Oratorien wird eingehend berichtet (A. Wiener M.Z. 1844, 4. Jg. 201).

[43]) I 422; Die Rezension der Wiener Zeitschrift ist von G. Prinz 1844, 4. Jg. 426. Wohl durch die ungünstigen Rezensionen der anderen Zeitschriften veranlaßt, erschien einige Zeit darauf ein weiterer Artikel (1844, 4. Jg. 497).

[44]) Ich habe die Sonate nicht durchgesehen.

„Philokales" verfaßten Rezension über die „König Lear-Ouvertüre" von Berlioz, die von Ausdrücken wie „ohrzerreißendsten Effekthaschereien", von einem „chaotischen Herumwühlen im Reiche der Harmonie" und ähnlichen merkwürdigen Ansichten wimmelt, von einer Entwürdigung Shakespeares und der ganzen Musik handelt, und auch ein Urteil über R. Wagners „Rienzi": „Einen Schritt weiter noch . . . und es gibt keine Musik mehr" heranzieht, um die Verderblichkeit der neuen Kunstrichtung zu beweisen. Dem Abdruck der Rezension fügt Hirschbach die Worte hinzu:[45])

„Es ist uns augenblicklich nicht erinnerlich, wer unter diesem Namen [Philokales] solch elendes Geschreibsel über ein Werk losläßt, das ungeachtet vieles Widerwärtigen, ja Gemeinen, doch durch Melodie, Instrumentation, Charakteristik und Ideenschwung wahrhaft sich auszeichnet, überhaupt in Großartigkeit nur an der Beethoven'schen Leonoren-Ouvertüre einen würdigen Nebenbuhler hat. Doch er ist nur einer der vielen Ignoranten, die an der Wiener Musikzeitung arbeiten."

Gewiß ist der Ton dieser Replik etwas ungewöhnlich; wir müssen aber anerkennen, daß das Rep. in diesem Falle wirklich einen ideellen künstlerischen Standpunkt vertritt und daß das dabei erörterte Thema dem Hauptzweck der Rubrik „Journalschau", soweit es sich um den Vergleich mit der A. Wiener M.Z. handelt, am besten entspricht. Denn ein Kampf gegen Donizetti,[46]) gegen eine italienische Stagione,[47]) gegen Rezensionen über Virtuosenkonzerte[48]) etc. hätte schließlich nicht nur gegen Wien geführt werden dürfen. Überhaupt unterscheidet sich die A. Wiener M.Z. nicht wesentlich von den anderen größeren Zeitschriften dieser Zeit, wohl aber erhält sie durch ihre Vielseitigkeit, durch die Namen mancher Mitarbeiter wie auch durch ihr nie verleugnetes Lokalkolorit eine besondere Stellung. Bevor wir darauf weiter eingehen, seien die wenigen, das Rep. betreffenden Nachrichten der A. Wiener M.Z. vorweggenommen.

Die erste Mitteilung bezieht sich auf die Gründung des Rep.s:[49])

---

[45]) I 246.

[46]) „Unsere Veteranen der Tonkunst verhungern, oder sind verhungert, und der Opernfabrikant Donizetti ist Hofkompositeur mit 4000 Gulden C. M. Gehalt" (II 168).

[47]) „Die italienische Oper [in Wien] hat begonnen und . . . Fiasko gemacht. So muß es bei dem Protektionswesen alles desjenigen, was Italienisch heißt, kommen" (II 168).

[48]) z. B. über ein Konzert Moscheles' in Wien (I 556).

[49]) 1843, 3. Jg. 544.

„Ein musik.-krit. Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst erscheint in Leipzig bei F. Whistling, welches in monatlichen Lieferungen herauskömmt, von H. Hirschbach redigiert wird und vier Thaler kostet. Das Repertorium wird sich von den übrigen kritisch musikalischen Blättern besonders dadurch unterscheiden, daß es bloß und zwar alle neuen Erscheinungen in gedrängter Kürze von Monat zu Monat besprechen wird."

Klarer und unvoreingenommener hat keine andere Zeitschrift das Rep. angekündigt. Sie verzichtet weiter auf jegliche Replik gegen die fortlaufenden Beschuldigungen und bringt erst im Juni 1846 wieder eine Nachricht:[50])

„H. Hirschbach, lange Zeit in dem von ihm redigierten „Repertorium für Musik" die Belustigung seiner Leser, zeigt leider an, daß er die Rolle aufgibt, den musikalisch-kritischen Spaßmacher zu spielen. Wohl Allen denen, die sich durch seine komischen Urteile getroffen fühlten! In seiner diesfalsigen Bekanntmachung hält er es für ein Wagestück, daß sich Musikalienhändler zu Redakteuren musikalischer Zeitschriften aufwerfen, sich unwürdig fühlend, mit solchen Genossen für die Kunst zu wirken. Schwerlich wird seine neue Zeitschrift oder vielmehr satirische Flugschrift, wie das Ding heißen soll, eine größere Satire auf den Begriff eines kritischen Journals sein, als das begrabene „Repertorium".[51]) — Sanft ruhe seine Asche! —"

Diese ironische Nachricht wird einige Wochen später ergänzt:[52])

„Herr Hirschbach, der Herausgeber des übelberüchtigten „musikalischen Repertoriums", das zum Wohl der Kunst und der Künstler eingegangen, soll nunmehr eine „Schachzeitung" in Leipzig herausgeben. Jedenfalls besser eine Schachzeitung als ein Kunstblatt für Herrn Hirschbach."

Nach den vielen Anschuldigungen, die Hirschbach gegen die Wiener und die A. Wiener M.Z. erhoben hatte, können wir diese beiden bissigen Bemerkungen ohne weiteres verstehen. Trotzdem finden wir Ausführungen dieser Art nur ganz ausnahmsweise in den Spalten dieser Zeitschrift;[53]) sie brachte den reichsdeutschen Musikverhältnissen ein Wohlwollen entgegen, wie es auf der Gegenseite nur selten anzutreffen war. —

[50]) 1846, 6. Jg. 280.

[51]) In der Schluß-Erklärung des II. Jg. s (409) kündigte Hirschbach „Illustrierte satirische Blätter" mit unbestimmten Erscheinungsterminen an. Ich konnte über die Existenz dieser Schriften nichts erfahren, glaube auch nicht, daß sie erschienen sind.

[52]) 1846, 6. Jg. 392.

[53]) Hierher gehört die Stellungnahme gegen A. Schindler 1841 1. Jg. 245, desgleichen 1845, 5. Jg. 18 und 1845, 5. Jg. 432; Korrespondenzen eigener Mitarbeiter werden des öfteren zurückgewiesen, (z. B. 1843, 3. Jg. 572).

Richtig gesehen und sachlich berechtigt ist von allen Bemerkungen des Rep.s über die Wiener Zeitschrift nur der Hinweis auf die Unzulänglichkeit des unter dem Chiffre „Philokales" tätigen Mitarbeiters Graf Laurencin.[54]) Das Verständnis zeitgenössischer Musik endet bei ihm mit Spohr; seine eigentümliche Stellungnahme zu Mendelssohn, die sich erst ein Jahr vor dem Tode des Meisters änderte, erhält durch ein offenes Bekenntnis größere Bedeutung:[55])

„Es gab eine Zeit, wo ich mich durch die Kompositionen dieses Meisters unangenehm berührt, ja abgestoßen fühlte, wo mir jede seiner Schöpfungen nicht als Schöpfung des ihm innewohnenden Genius, sondern als ein kaltes, trockenes Rechenexempel erschien. Ich habe, von dieser Stimmung beherrscht, so manches Wort gesprochen, und selbst auch niedergeschrieben, das ich jetzt, wo mir Mendelssohns echt poetische Künstlernatur klar geworden, nicht mehr als den Ausspruch meiner Überzeugung gelten lassen möchte."

Das unerfreuliche Wirken dieses Mitarbeiters wird durch seine späte Erkenntnis kaum gemildert, selbst die Eingangsworte zu einer im selben Jahrgang dieser Zeitschrift veröffentlichten Rezension über Mendelssohns „Paulus" ändern nichts daran:[56])

„Paulus" ist „das einzige echte und wahre Oratorium, das die neuere, d. i. nach — Bachsche Zeit, hervorgerufen hat."

Wohl wird das Niveau einer Zeitschrift durch unzulängliche Mitarbeiter sehr beeinflußt,[57]) der A. Wiener M.Z. gelingt es

---

[54]) E. Hanslick schildert Graf Laurencin in seiner Schrift „Aus meinem Leben" I 138.

[55]) Es ist eine Rezension über Mendelssohns Violinkonzert (1846, 6. Jg. 58).

[56]) 1846, 6. Jg. 565ff. Über die Vernachlässigung Mendelssohns in Wien berichtet auch Schumann (Kreisig I 393). Kreisig stellt einige Daten über Aufführungen Mendelssohnscher Werke in Wien zusammen (II 431).

[57]) Eine doppelte Entgleisung, auf die Hirschbach sonderbarerweise nicht Bezug nimmt, ist eine Rezension über ein Werk W. Deicherts: „Musikalische Empfindungen während des Gebrauches der Kaltwasser-Kur zu Wolfsanger" für Klavier. Diese Sammlung von Walzern, Ländlern, Galopps etc., welche Überschriften tragen wie: „Das Wohlbehagen nach dem Morgenbade", „Wellenbad", oder „Schauer und Beben unter der großen Douche", stellt einen absonderlichen Beitrag zur Gattung „Programmusik" dar. Der anonyme Rezensent bezweifelt, daß die Überschriften wirklich ernst gemeint sind, versucht aber eine ernsthafte Besprechung und meint zum Schluß: es ist „dabei nur zu bedauern, daß Mühe und Geld auf solch eine hirnlose Bagatelle verschwendet worden; indess als Übungsstück für Kinder, als Klepper für Anfänger wird sie immerhin gute Dienste tun und Anwert finden" (1844, 4. Jg. 351). Auf den Tiefstand der Musikpädagogik in dieser Zeit habe ich schon oben S. 267 hingewiesen.

aber, durch Vielseitigkeit manche Niete auszubessern. So findet die erste Sinfonie Schumanns schon im ersten Jahrgang der Zeitschrift eine Anerkennung, wie sie Schumann nur selten erhielt:[58])

„Wie Minerva nach dem Mythus der Griechen gewaffnet dem Haupte des Zeus entsprang, so diese Sinfonie, das Werk weniger Tage, mit ihrer inneren Notwendigkeit, ihrer äußeren Vollendung, überhaupt ihrer Unmittelbarkeit dem Genius des Komponisten. Wer möchte an das bedeutsame Ahnen, daß die Sinfonie zufällig an Beethovens Todestage zum erstenmale, und zwar in der Vorprobe erklang, nicht eine Prophezeiung knüpfen, die so nahe liegt?"

R. Schumann und die N.Z.f.M. werden oft erwähnt. Rezensionen aus der N.Z.f.M. gelangen zum Abdruck,[59]) stets erscheinen lobende Berichte über Aufführungen der größeren Werke Schumanns,[60]) desgleichen über verschiedene Konzerte seiner Gattin, die „die erste Pianistin unserer Zeit" genannt wird;[61]) einmal wird einer solchen Rezension ein Verzeichnis sämtlicher damals erschienenen Werke Schumanns — bis op. 60, sechs Fugen über B.A.C.H. — beigefügt.[62]) Interessant ist, daß neben verschiedenen Nachrichten über die äußeren Lebensumstände Schumanns (Rußlandreise, Rücktritt von der Redaktion der N.Z.f.M., Übersiedlung nach Dresden, etc.) auch die Vermutung ausgesprochen wird, „daß R. Schumann vom nächsten Jahre [1847] an die Redaktion der Allgemeinen musikalischen Zeitung übernehmen werde."[63])

Die wichtigste und historisch wertvollste Nachricht über Schumann, zugleich auch die erste mir bekannt gewordene Nachricht über die Auswirkung der schriftstellerischen Tätigkeit R. Schumanns finden wir im 5. Jahrgang dieser Zeitschrift in einem Aufsatz: „Die Ouvertüre zu Shakespeares König Lear von H. Berlioz", der A. W. Ambros zum Verfasser hat.[64]) Schon das Motto des Aufsatzes: „Ist seine Kunst das flammende Schwert, so sei dies Wort die verwahrende Scheide", entstammt ja der großen Rezension Schumanns über die Fantastische Sinfonie von Berlioz,[65]) und die weiteren Ausführungen zeigen, daß sich Am-

---

[58]) 1841, 1. Jg. 204, Bericht aus Leipzig.

[59]) z. B. 1841, 1. Jg. 328; ferner 1844, 4. Jg. 42.

[60]) z. B. 1843, 3. Jg. 62, 656; 1844, 4. Jg. 32 etc.

[61]) 1846, 6. Jg. 607, 618.

[62]) 1847, 7. Jg. 7.

[63]) 1846, 6. Jg. 364; Die Vermutung war, wie Schumanns Brief an J. C. Lobe (Jansen, 258) beweist, nicht aus der Luft gegriffen.

[64]) 1845, 5. Jg. 477ff.

[65]) Interessant ist, daß Schumann bei der Ausgabe seiner Ges.

bros nicht nur einige Schumannsche Besonderheiten angeeignet hatte, sondern daß er sich auch in das Wesen seines Vorbildes versenkte und somit als Träger der Schumannschen Tradition zu bezeichnen ist.[66]) Die Einleitung beschäftigt sich eingehend mit den Zuständen, die zur Gründung der N.Z.f.M. führten; dadurch wird die Verbindung mit Schumann aufs neue hergestellt. Weder der unmittelbare Nachfolger Schumanns in der Redaktion der N.Z. f.M., der unbedeutende O. Lorenz, noch der spätere langjährige Redakteur F. Brendel hat den Geist Schumanns so in sich aufgenommen und seine Ideen weiter geführt: der Aufsatz von Ambros in der A. Wiener M.Z. gibt allein den Weg an, auf welchem wir die Auswirkung der schriftstellerischen Tätigkeit und Persönlichkeit Schumanns einwandfrei verfolgen können.

Ambros' Aufsatz beschließt die Nachrichten der A. Wiener M.Z. über Schumann, dagegen finden sich über Berlioz seit seiner Wien—Prag Reise 1845 viele Aufsätze, oft entgegengesetzte Meinungen vertretend, aber auch schon früher wird Berlioz lobend erwähnt.[67]) So wird seine Bearbeitung des „Freischütz" gegen das Arrangement „Robin des Bois" von Castil-Blaze verteidigt,[68]) an anderer Stelle Griepenkerls Schrift „Ritter Berlioz in Braunschweig" eingehend gewürdigt.[69]) In allen Aufsätzen zeigt sich,

---

Schriften diese Stelle gestrichen hat; wir finden sie bei Kreisig II. 212.

[66]) E. Hanslick erzählt in seiner Selbstbiographie (a. a. O. S. 41ff.) über den „Davidsbündlerkreis", der sich in Prag um Ambros versammelte.

[67]) z. B. „H. Berlioz, zerstreute Gedanken" von J. P. Lyser (1845, 5. Jg. 489); ferner „Über H. Berlioz" von A. J. Becher (1845, 5. Jg. 573ff.): diese Kritik ist ein treffliches Beispiel zur Erläuterung des Unterschiedes zwischen einem Durchschnittskritiker und R. Schumann, denn sie ist eine selbstherrliche Darstellung, die eine Gegenüberstellung Berlioz' mit Mendelssohn, und beider mit Beethoven versucht, ohne einen besonderen Standpunkt zu erreichen. Ich glaube, daß Schumann die Bedeutung Bechers überschätzt hat (vgl. die Briefe an Becher bei Jansen).

1845 veröffentlichte die A. Wiener M.Z. als 8. Beilage Berlioz' Lied „Le jeune pâtre betron. Fragment du Poeme de Marie, Romance avec Accompagnement de Piano et Cor ad libitum" (Neu gedruckt in „Hektor Berlioz, Lieder" Dreimaskenverlag, München 1920).

[68]) „Der Freischütz von K. M. v. Weber, für die Academie royale de Musique in Paris komponiert von H. Berlioz" besprochen von F. Braun 1841 1. Jg. 337ff. Über das gleiche Thema schrieb R. Wagner seine bekannten beiden Aufsätze „Der Freischütz" (Schlesingers Gazette musicale 23. u. 30. Mai 1841) und „Le Freischutz" (Dresdner Abendzeitung 16. bis 21. Juli 1841).

[69]) „Eine Ansicht über Mozart, Beethoven und Berlioz, und über den

wie sehr sich die Musikwelt Österreichs mit der Erscheinung Berlioz' beschäftigte; die A. Wiener M.Z. bot das Forum, auf dem der Streit der Meinungen, der nicht nur durch Ambros' begeisterten Beitrag allein zu Gunsten Berlioz' endete, ausgetragen wurde. —

Mit Mendelssohn, Schumann, Berlioz und deren Bedeutung ist unsere Betrachtung der Wiener Fachschrift nicht erschöpft. Die Vielseitigkeit, mit der sie bestrebt war, allen Erscheinungen des öffentlichen Kunstlebens gerecht zu werden, gibt uns Veranlassung, die Stellung dieser Zeitschrift zu R. Wagner zu beleuchten, obwohl dieses Thema keine direkten Beziehungen zu Hirschbachs Repertorium aufweist. Die verschiedenen Notizen und kleinen Bemerkungen in den Jahrgängen 1843-1846 zeigen schon den seltsamen Widerstreit zwischen Enthusiasmus und völliger Ablehnung, der später jahrzehntelang die Erscheinung Wagners begleitete. „Einen Schritt weiter und es gibt gar keine Musik mehr", schreibt 1843 ein Rezensent aus Dresden über den „Rienzi".[70]) Einige Tage darauf erscheinen die ersten biographischen Notizen über den neuen Opernkomponisten[71]) und einige Wochen später richtet der Redakteur A. Schmidt ein „Offenes Rückschreiben an Herrn R. Wagner in Dresden",[72]) da der streitbare „neue Mann" sich in einem Briefe an die Redaktion über die schlechte Rienzi-Kritik beschwerte, ohne dabei zu vergessen, einen Brief L. Spohrs als Rechtfertigung gegen die Nachricht, der „Fliegende Holländer" sei in Kassel durchgefallen, beizulegen. Dann erscheinen einige kürzere Berichte, unter denen sich die kleine Bosheit befindet: „Rienzi ist in Königsberg an Erkältung dahingeschieden",[73]) und eine längere Rezension über den „Tannhäuser", die nur Phrasen enthält, lebendige Musik mit Schlagworten zu erklären versucht und schließlich in einer durch die

---

Humor in der Musik" von „L. M.", A. Wiener M.Z. 1846, 6. Jg. 293; es spricht für die Zuverlässigkeit des (nicht zu ermittelnden) Referenten, daß er aus Griepenkerls Schrift dieselbe Stelle wörtlich wiedergibt, die noch Th. W. Werner in seiner Abhandlung „Wolfgang Robert Griepenkerls Schriften über Musik" (Z.f.MW. 1920, 2. Jg. 361 ff.) als Kernpunkt bezeichnet und zitiert (wobei eine andere Lesart: „die letzte Höhe des Endlichen" erscheint; in der A. Wiener M. Z. heißt es: „die letzte Hülle des Endlichen").

[70]) 1843, 3. Jg. 65 (anonyme Rezension).

[71]) 1843, 3. Jg. 104.

[72]) 1843, 3. Jg. 503.

[73]) 1845, 5. Jg. 156, weitere Nachrichten befinden sich 1844, 4. Jg. 32, 92, etc.

späteren Wagner-Gegner typisch gewordenen Wendung ausklingt:[74])

„Für einen Irrweg aber müssen wir es halten, wenn man mit der Reflexion musikalische Kunstwerke erschaffen will, wenn dabei die Berechnung, die Absichtlichkeit, das machen Wollen, das Arbeiten auf den äußeren Effekt hin, überwiegend und unverkennbar hervortritt".

Wir stehen unvermutet bei der Denkweise Hirschbachs, wie sie aus dessen Kritik über die Tannhäuser-Ouvertüre hervorgeht.

Wettgemacht wird der Schladebachsche Bericht über die Dresdner Uraufführung durch E. Hanslicks Referat „R. Wagner, und seine neueste Oper Tannhäuser" aus dem Jahre 1846, das in zehn Fortsetzungen erschien und überhaupt die eingehendste Betrachtung eines Werkes in der A. Wiener M.Z. darstellt. Wie schon der Beitrag über Berlioz für Ambros, so bedeutet dieser Aufsatz das erste Auftreten Hanslicks in der Fachpresse.[75]) Daß sich Redakteur A. Schmidt die Mitarbeit dieser beiden jungen Musikschriftsteller sicherte, beweist seine großzügige Einstellung wie auch seine Sicherheit in der Erkennung besonderer Leistungen.

Neben der Beschäftigung mit den aktuellen künstlerischen Tagesfragen bringt die A. Wiener M.Z. auch auf musikgeschichtlichem Gebiet Beachtenswertes; wir erfahren, daß Kiesewetter in seinen historischen Konzerten nicht nur Bach, Händel und Palestrina aufführte, sondern auch Allegri, Benevoli, Caldara, Francesco, Conti, Durante, Fux, Galuppi, Hasse, Jomelli, Lotti, Leo, Majo, B. Marcello, Pergolese, Philidor, Porpora, A. Scarlatti, Schütz und Telemann.[76]) Zu den verschiedenen historischen

---

[74]) 1845, 5. Jg. 523; die Rezension ist W.J.S.E. unterzeichnet, stammt also von J. Schladebach (1810-1872), der auch Mitarbeiter der N.Z.f.M. und der L.A.M.Z. gewesen ist. Die mir bekannt gewordenen Aufsätze dieses späteren Redakteurs verschiedener politischen Zeitungen sind unbedeutend.

[75]) 1846, 6. Jg. 581; der von Kreisig (II 431) genannte Aufsatz über Mendelssohns Elias im „Wiener Boten" ist später erschienen; er betrifft auch nicht die Fachpresse. (Nach Riemann begann Hanslick erst 1848 seine musikschriftstellerische Tätigkeit). Zu dem Hanslickschen Referat vgl. den Brief Wagners an Hanslick vom 1. 1. 1847 (Briefe an Freunde und Zeitgenossen S. 76 ff.).

Zu erwähnen ist, daß der erste Aufsatz Ambros' für die N.Z.f.M. auch 1845 erschien („Sig. Goldschmid" von „Flamin" 23. Bd. 127 ff.); er hat jedoch inhaltlich wenig Bedeutung.

[76]) 1841, 1. Jg. 209, unter dem Titel: „Dem Verdienste seine Kronen". Die „historischen Konzerte" begannen 1816!

Abhandlungen kommen noch Aufsätze aesthetischen Inhalts, welche allerdings meist mit der Hervorhebung von G. Schillings „Versuch einer Philosophie oder Aesthetik der Tonkunst" abschließen und nur von gelegentlichen Mitarbeitern stammen.[77]) Einen großen Raum nimmt ferner die Theater- und Konzertkritik ein; die regelmäßigen Berichte aus anderen österreichischen Städten weisen darauf hin, welche Bedeutung die A. Wiener M.Z. der Leistungskritik und den Korrespondenzen zumißt. Daneben befinden sich ausführliche Berichte über das katholische Kirchenmusikwesen, ja wir können sagen, daß sich die A. Wiener M.Z. neben ihrem Bestreben, die große Linie der Kunstentwicklung zu verfolgen, eine erschöpfende Darstellung des Wiener Musiklebens zum Ziel gesetzt hat. Wohl läßt sich aus diesen lokalgeschichtlichen Betrachtungen das von Hirschbach verfehmte spezifisch wienerische Element ableiten, ohne daß die prinzipiell negative Einstellung des Rep.s gegen alles Österreichische positiven Ersatz durch Besseres hätte bieten können.

Das wirklich Unterschiedliche in den Anschauungen zu demonstrieren, fällt gleichwohl nicht schwer. 1844 bringt die Wiener Zeitschrift folgende merkwürdige Notiz:[78])

„Fr. Schuberts, des unsterblichen Liederkomponisten, Instrumentalsachen haben hier nie sonderlich angesprochen, zumal seine Klaviertrios, Messen, Sinfonien. Sonderbar! — Seine C [Dur] Sinfonie wurde in Leipzig auf Mendelssohns Vorschlag, wenn wir anders gehörig berichtet sind,[79]) und unter seiner Leitung, wie neuerlich auch unter der Gades in den Gewandhauskonzerten aufgeführt[80]) und fand sehr großen Beifall, so zwar, daß selbe alsbald in mehreren anderen Städten zur Aufführung kam, ja sogar im Stiche erschien.[81]) Es wäre wünschenswert, daß man selbe auch hier wieder zu Gehör brächte. Vielleicht würde sie uns nun mehr behagen, da sie ein Tauglichkeitszeugnis aus der Fremde aufzuweisen hat."[82])

Natürlich beschäftigt uns hier weniger die naive Schlußfolgerung als vielmehr der zeitgeschichtlich wertvolle Beitrag zum

[77]) z. B. von Mekarski 1841, 1. Jg. 109ff., von E. Wimmer 1844, 4. Jg. 117 etc.

[78]) 4. Jg. 584, „G. B." unterzeichnet.

[79]) Die Entdecker der Sinfonie ist bekanntlich R. Schumann.

[80]) 1. Aufführung am 23. 3. 1839.

[81]) Partitur und Stimmen erschienen im Februar 1850 bei Breitkopf und Härtel (Müller-Reuter, Konzertlexikon S. 14); die Stimmen laut Revisionsbericht der G. A. schon 1840.

[82]) Vollständig erklang sie in Wien erst am 1. 12. 1850. Vorher waren nur die ersten beiden Sätze, getrennt durch eine Arie aus der „Lucia" gespielt worden (1839; vgl. die Kritik im Allgem. mus. Anzeiger, zitiert: Müller-Reuter, a. a. O. 16).

Verständnis der Werke Schuberts, wobei wir auch Gelegenheit haben, die noch nicht erwähnte Stellung des Rep.s zu Schubert zu erörtern. Sehen wir doch in Wien Schubert vor allem als Liedkomponisten gewürdigt, während in Deutschland zuerst dessen Instrumentalkompositionen Anklang gefunden haben.[83]) Es muß indessen dahingestellt bleiben, wie weit in Wien ein wirklich tieferes Verständnis für das Liedschaffen Schuberts bestand.[84]) Die A. Wiener M.Z. trägt zur Förderung Schuberts nichts bei, während das Rep. trotz seiner prinzipiellen Beschränkung auf Neuerscheinungen immer wieder mit der Forderung hervortritt, dessen Werke zu veröffentlichen:[85])

„Warum sind die Inhaber des musikalischen Nachlasses von Franz Schubert (Diabelli et Co.) mit Veröffentlichung desselben so saumselig? Wenn sie davon keinen Vorteil zu ziehen glauben, würden sich wohl Leipziger Verleger finden, die ihn übernähmen."[86])

Eine Einzelausgabe von Schuberts Liedern aus op. 36, 38, 60, 65, 105, 110, 111, 117, 118, 125, 131 wird im Rep. folgend besprochen:[87])

„Eine Ausgabe dieser Schubertschen Lieder in einzelnen Nummern ist jedenfalls ein dankbares Unternehmen für den Verleger, und wir glauben sicher, daß sich viele Sänger an mancher dieser 29 Nummern jetzt erfreuen werden, weil ihnen solche bisher teilweise unbekannt blieben, wie leider noch gar Vieles dieses genialen Komponisten nicht die verdiente Verbreitung fand."

Und noch eine dritte Notiz haben wir in diesem Zusammenhange zu erwähnen:[88])

---

[83]) Vgl. hierzu M. Bauer „Zu Schuberts Gedächtnis" Z.f.MW. 1928, 11. Jg. 129ff.

[84]) Dies gilt in umgekehrten Falle auch für Deutschland; so berichtet das Rep. über eine ungünstige Aufnahme der Sinfonie (II 126).

[85]) I 95.

[86]) Hierin irrte Hirschbach; die Briefe verschiedener Verleger an R. Schumann (D.M.S. Berlin, Sch.) gehen konform dem Briefe des Verlages Breitkopf und Härtel vom 12. 1. 1839 (Bd. VIII, 1912), in dem es heißt: „Wenn Schuberts Lieder Furore machten, so gilt davon kein Schluß auf Sinfonien und Messen, wenigstens was das Merkantilische anlangt — das wissen Sie." Daß dieser Verlag dann doch der erste wurde, der die C-Dur Sinfonie verlegte, deutet der Schluß des Briefes an: „Jedenfalls aber würde es uns interessant sein, diese Werke kennen zu lernen und gerne würden wir zusehen, ob die Herausgabe zu ermöglichen wäre".

[87]) I 540ff, Die Ausgabe besorgte der Verlag Witzendorf, Wien.

[88]) I 140.

„Wie steht es mit der schon vor mehreren Jahren angekündigten Biographie Franz Schuberts (von Neumann)? — Bei der Anerkennung, die dieser poesiereiche Komponist jetzt findet, würde ein solches Buch, sollte man meinen, Teilnahme haben."[89])

Dieses mehrfache uneingeschränkte Eintreten für Schubert stellt dem Rep. ein günstiges Zeugnis aus: ich habe die gleiche rückhaltlose Anerkennung F. Schuberts in keiner anderen Musikzeitschrift dieser Jahre gefunden! —

Sehr selten finden wir in der A. Wiener M.Z. Nachrichten über die Tanzmusik, diesen spezifisch Wienerischen Zweig der Musik, der vom Rep., wie das Verhalten zu Joh. Strauß beweist, völlig mißverstanden wird. Wenn Hirschbach mit sichtlichem Behagen die Stelle abdruckt:[90])

„Soeben erfahre ich die größte Sottise, die in der musikalischen Welt noch vorgekommen ist. Der Caecilienverein in Rom hat den Wiener Walzer-Geiger und Gasthausmusikanten, in „Betracht seiner Kunstbildung", zum Ehrenmitgliede ernannt. Ich halte dies für eine Aufforderung an sämtliche Mitglieder dieses Vereins, ihre Diplome zurückzusenden . . ."

dann wehrt sich in ihm der Verfechter ernster Kunst gegen die Verflachung des allgemeinen künstlerischen Geschmackes; wenn er aber äußert:[91])

„Wien besitzt jetzt keinen einzigen Komponisten, der eine wirkliche, gute Geltung hat. Alles huldigt der Lust des Augenblicks, und der Musiksinn der Wiener äußert sich nur noch in dem verrückten Enthusiasmus für Virtuosen und Tanzkomponisten . . ."

dann hat dies nur für den Fernstehenden, der die Straußschen Walzer auf den vielfachen Konzertreisen außerhalb Österreichs zu hören bekam, seine Berechtigung. Wie die Wiener darüber dachten, beschreibt ihre Zeitschrift, die sich erst mit der Verwunderung des Auslandes beschäftigt, daß die Wiener „öffentliche Unterhaltungen mit Musik zu verbinden" pflegen, und dann fortfährt:[92])

„Man verschmähte es aber nicht, als Strauß im Auslande reiste, und daselbst Konzerte gab, sich hinzu zu drängen, und unsern Walzerheros im Konzerte — anzuhören."

---

[89]) Die erste Biographie schrieb Kreissle von Hellborn (Skizze 1861, Biographie 1865).

[90]) Sie steht in dem schon genannten Artikel der Leipziger Abendzeitung, Rep. II 167.

[91]) I 56.

[92]) 1844, 4. Jg. 208.

Mit der Erwähnung der spezifisch wienerischen Tanzmusik können wir die Betrachtung der A. Wiener M.Z. abschließen. Wir haben deren Tätigkeit von den verschiedensten Seiten her beleuchtet, haben Hirschbachs Meinung entgegengesetzt und gefunden, daß er den wirklich vorhandenen Unzulänglichkeiten nicht gerecht wurde, sich aber im übrigen zu bedenklicher Einseitigkeit verleiten ließ. Seine unwürdige Stellungnahme gegen die Wiener Zeitschrift erklärt sich aus der Trübung des Blicks durch den übertriebenen Gegensatz zwischen „Norddeutsch" und „Süddeutsch", dem sich allerdings eine zeitbedingte demokratisch-revolutionäre Einstellung gegen das „Kaiserliche" Wien zugesellt.

Vielleicht können wir auch aus der Beschränkung auf zwei Jahrgänge den Grund ableiten, warum ihm die Gesamthaltung der Wiener Zeitschrift nicht sofort ersichtlich gewesen ist. Nach dem Rücktritt Schumanns von der N.Z.f.M. nimmt die A. Wiener M.Z. im Kreise der Musikzeitschriften durch die Namen ihrer Mitarbeiter, nicht zuletzt dank der besonderen Fähigkeiten ihres Redakteurs A. Schmidt eine hervorragende, vielleicht sogar die erste Stelle ein. Wie wohlwollend Schumann der Zeitschrift aber schon vor ihrem ersten Erscheinen gegenüberstand, ersehen wir aus einem seiner Briefe an A. Schmidt:[93])

„ . . . Zu Ihrer Zeitschrift herzlichen Glückwunsch! Die Nachricht kam mir überraschend. Nun, halten Sie männiglich aus und seien dem Wahren und Schönen eine Stütze. Und jetzt noch eine Frage. Es ist leicht möglich, daß ich mich früher oder später wieder für einige Zeit nach Wien übersiedele. Die Zeitschrift ist mein Eigentum — ich kann sie jeder Zeit mit mir nehmen — sie hat guten Ruf, ihr achtes Jahr und einträgliches Abonnement. Ließen sich unsere Interessen nicht auf eine oder die andere Weise g e s c h i c k t v e r e i n i g e n ? . . ."

Der Plan einer Übersiedlung der N.Z.f.M., der schon zwei Jahre früher den Hauptgrund seiner Wiener Reise bildete, taucht also sofort wieder auf, als Schumann erfährt, daß der von ihm geschätzte A. Schmidt eine Zeitschrift herauszugeben gedenkt. Trotz bereitwilligsten Entgegenkommens seines Wiener Freundes läßt Schumann diese Absicht wieder fallen:[94])

„ . . . Vielen Dank für Ihre schnelle Antwort. Einstweilen haben sich meine Pläne für die Zukunft wieder anders gestaltet und es ist keine Aussicht da, sobald in Ihre Kaiserstadt wieder zu kommen . . . Daß Sie so freundlich meinem Vorschlag entgegenkamen, dank ich Ihnen nochmals . . ."

[93]) 9. 11. 1840, Jansen, 200.
[94]) Jansen, 202.

Doch folgt er mit Interesse der weiteren Entwicklung der Wiener Zeitschrift, benützt auch seine Beziehungen und fordert Kossmaly auf, einen Einführungsartikel über seine Sinfonie in der „Schmidtschen Zeitung" zu veröffentlichen,[95]) dankt 1847 dem Verleger wie auch dem Redakteur und verschiedenen Mitarbeitern für mancherlei Hilfe, die ihm während seines Wiener Aufenthaltes zu teil wurde und versucht im gleichen Jahr, Graf Laurencin (Philokales) zu einer Rezension über seine II. Sinfonie in der A. Wiener M.Z. zu veranlassen.[96]) Nur einmal bricht sein Unmut über Wien durch:[97])

„. . . Aber aus Wien gehen Sie doch ja . . . für den guten Musiker sah es ja von jeher dort schlimm aus, wenn er nicht zugleich etwa Charlatan oder Millionär war. Führe doch die Revolution auch in ihre Musikmägen; aber die Musikzeitung gibt ein schlechtes Exempel . ."

Das war aber schon ein Jahr nach dem Rücktritt A. Schmidts[98]) und zu einer Zeit, die auch die Existenz stärker fundierter Zeitschriften untergrub.

Der ersten großen Enttäuschung über die Wiener Musikzustände, die ihm sein erster Aufenthalt daselbst bereitete, war freilich unterdessen eine neue vergebliche Hoffnung gefolgt, da er die Stelle des Konservatoriumsdirektors, um die er sich 1847 beworben hatte, nicht erhielt:[99]) *es gehört zur persönlichen Tragik Schumanns, daß es ihm nicht gelang, in Wien festen Fuß zu fassen oder wenigstens die ihm vorschwebende und wiederholt versuchte Synthese zwischen Nord und Süd auf dem ihm eigenen Gebiete der Musikschriftstellerei zu verwirklichen.*

---

[95]) Brief an Kossmaly, Jansen, 220; das Vorhaben kam nicht zur Ausführung, da die damit im Zusammenhang stehende, beabsichtigte Reise nach Wien unterblieb.

[96]) Brief an Carlo Mechetti, 8. 2. 1847, Jansen, 264 (Schumanns zweite Wiener Reise erfolgte im Dezember 1846); ferner Brief an G. Nottebohm, 4. 12. 1847, Jansen, 278; ob die Besprechung erschienen ist, konnte ich nicht ermitteln, da mir einige der letzten Nummern der Zeitschrift nicht zugänglich gewesen sind.

[97]) Brief an G. Nottebohm, 3. 7. 1848, Jansen 284.

[98]) Der Rücktritt A. Schmidts ist sicher in Verbindung zu bringen mit dem Tod Carlo Mechettis, des Sohnes des Verlegers und „Prokuristen in der Musikhandlung seines Vaters" (Jansen, 520) im September 1847. In seinen Abschiedsausführungen gibt A. Schmidt einen zusammenfassenden Überblick über die Zeitschrift, über sein Wollen und Wirken (A. Wiener M.Z. 1847, 7. Jg. 305ff.). Sein Nachfolger Ferdinand Luib, ein Musikdilettant, war nicht die geeignete Persönlichkeit, den schwierigen Posten eines Redakteurs auszufüllen.

[99]) Die Bewerbung um diese Stelle wird in mehreren Briefen be-

Caecilia
Eine Zeitschrift für die musikalische Welt
herausgegeben
von einem Vereine von Gelehrten,
Kunstverständigen und Künstlern
Mainz, Verlag B. Schott Söhne
Unter Verantwortlichkeit der Verleger[100])

„Die Caecilia geht ihren mehr gelehrten als einflußreichen Weg fort. Wenn Redakteur und Verleger mit dem Erfolge zufrieden, so haben wir um so weniger Recht und Grund, darüber zu sprechen. Jedenfalls ist diese Zeitschrift bei solcher Richtung nur für sehr wenige Leser von Interesse."

Diese kurze Bemerkung ist eine konsequente Fortsetzung früher geäußerter Ansichten über das Wesen einer Musikzeitschrift, die Hirschbach nur dann als vollwertig ansieht, wenn sie sich künstlerischen Gegenwartsbestrebungen widmet. Dies scheint ihm in der Zeitschrift „Caecilia" nicht erfüllt zu sein. Wie er aber über historische Fragen dachte, wissen wir zu Genüge; alte Musik auf ihre Gegenwarts-Wirkung zu prüfen, lag ihm fern. Über den praktischen Wert historischer Untersuchungen schreibt er wie Schumann:[101])

„Es dünkt mich ungleich wichtiger, daß der Kritiker mit Kraft und Umsicht in die neue Tätigkeit der neuen Geister eingreift, als daß er sich tändelnd mit den Reliquien alter Liebschaften beschäftigt."

So bestehen die weiteren Nachrichten des Rep.s über die Zeitschrift „Caecilia" nur aus Inhaltsangaben der einzelnen Liefe-

---

rührt Jansen, 274 und 275). Das 1848 außer Tätigkeit gesetzte Konservatorium wurde 1851 mit dem früheren Direktor Preyer wieder eröffnet (Jansen, 521).

[100]) Gegründet 1824. Freystätter führt nur 26 Bände an; es ist jedoch auch ein 27. Bd. (1848) erschienen. Der unregelmäßigen Erscheinungsform halber führe ich die Bände einzeln an; 1824 1. Bd., 1825 2. und 3. Bd., 1826 4. und 5. Bd., 1827 6. Bd., 1828 7. und 8. Bd., 1829 10. und 11. Bd., 1830 — 1837 je ein Band (12.-19. Bd.), 1838 Unterbrechung wegen Krankheit des Redakteurs G. Weber, 1839 20. Bd. Durch den Tod G. Webers und durch andere Umstände bedingt, erfolgt eine zweijährige Pause. 1842 erscheint unter dem neuen Redakteur S. W. Dehn (mit Voranstellung eines neuen Prospektes) der 21. Bd., dann jährlich 1 Bd. bis 1848. Jeder Band enthält 4 Hefte, das erste erschien im April 1824, das letzte (108.) Heft im Mai/Juni 1848, obwohl geplant war, in diesem Jahr mehrere Bände herauszugeben (laut „Intelligenzblatt" zum 105. Heft, 155).

[101]) Zitiert nach W. Dahms, „Robert Schumann" 409.

rungen, in denen namentlich die Aufsätze Kiesewetters lobend hervorgehoben werden.[102])

In der Zeitschrift „Caecilia" finden sich keinerlei Nachrichten über Hirschbach und das Repertorium, und so könnten wir den Bericht über das Verhältnis beider Zeitschriften zueinander abschließen, wenn sich nicht bei der Durchsicht der einzelnen Bände der Zeitschrift „Caecilia" verschiedene Tatsachen ergäben, die just im Sinne des Hirschbachschen Programmes als bekämpfenswert anzusehen sind. Es ist sehr merkwürdig und mit der Abneigung Hirschbachs gegen alles Historische allein nicht zu erklären, daß das Rep., das sonst jede Gelegenheit ausnützt, um das Treiben der Verleger an den Pranger zu stellen, die offensichtliche Abhängigkeit der Zeitschrift „Caecilia" von ihrem Verlage verschweigt. Daß es sich dabei um keine besondere Eigenheit der Zeitschrift „Caecilia" handelt, sondern um ein weitverbreitetes Symptom einer ganzen Epoche, sei hier prinzipiell vorweggenommen. Zur Erklärung dieser Abhängigkeit müssen wir zurückgehen bis zum ersten Heft der Zeitschrift „Caecilia", das 1824 erschien. Wohl wird schon im Vorwort ein überparteilicher Standpunkt betont:[103])

„Sie wird daher auch nicht das Signal geben, gerade ein Häuflein Gleichgläubige unter ihren Fahnen zu versammeln, und es kann darum bei ihr von keiner Partei die Rede sein, oder von allen."

Damit ist indess nur eine Abwehr gegen die Unterstellung einer besonderen Tendenz ausgedrückt. Aber schon im gleichen Vorwort berührt die Redaktion die Kernfrage des Verleger-Einflusses:

„Auch von jedem Einflusse der Verlagshandlung auf den Inhalt ihrer Blätter ist die Redaktion gänzlich unabhängig, worüber schriftliche Übereinkunft vorliegt."

Wie schwer verträgt sich diese Beteuerung mit der gleichzeitigen Aufforderung:

„Auch die Verlagshandlungen werden eingeladen, gute Rezensionen ihrer Verlagswerke, von guten und nicht annoymen Beurteilern, zu veranlassen und der Redaktion einzusenden."

Diese Zusammenstellung dreier in ihrer Wirkung so verschiedenen Prinzipien ist für uns überhaupt nur dann verständlich, wenn wir in ihnen keine Neuerungen, sondern allbekannte und

[102]) z. B. Pr. 43 (Caecilia, 22. Bd., 88. Heft, 187).
[103]) Caecilia, I. Bd., 1. Heft, 2.

geläufige, für ihre Zeit allgemein verständliche Dinge erblicken. In der Tat ist der Zusammenhang zwischen dem Verleger und seiner Zeitschrift, mag er sonst auch noch so viele ideelle Motive mit der Herausgabe einer Zeitschrift verbinden, in dieser Epoche aufs engste gestaltet. Wir haben keine Ursache, irgendwelche ehrenrührige Dinge daraus abzuleiten, wenn auch die Gegenwart sich in solchen Fragen äußerst empfindlich erweist; uns interessieren hier nur die Folgerungen, die sich aus dieser Wechselbeziehung ergeben.

Sichtbarlich wird die Abhängigkeit vom Verleger durch die Bevorzugung der eigenen Verlagswerke in der Rubrik „Werkkritik". Selbst die vornehmlich historischen Interessen dienende Zeitschrift „Caecilia" enthält stets Rezensionen neuerschienener Werke, deren Überprüfung in dem hier erörterten Sinn zweifellos eine Bevorzugung der eigenen Werke, sowohl in der Zahl der Besprechungen als auch in den lobpreisenden Urteilen, ergibt. Dabei erscheint mit der Zeitschrift „Caecilia" wie mit den meisten anderen Zeitschriften (auch mit der N.Z.f.M.) ein sogenanntes „Intelligenzblatt" als Beiblatt, das als ausschließliche Reklamerubrik zu bezeichnen ist. Der werbende Sinn dieser Reklamerubrik springt aber auf das Hauptblatt über, wobei der das Hauptblatt beschließende „Anzeigenteil" eine bequeme Brücke bildet. Selbst Hirschbach konnte es nicht verhindern, daß sein Verleger Whistling den Anzeigenteil benützte, um bekannt zu geben:[104])

„Die Tänze und Märsche des jetzt in Berlin anwesenden K.K. Österr. Kapellmeisters Johann Gungl machen Furore",

was sicherlich nicht im Sinne des Rep.s gewesen ist. Um so weniger hatten aber die Zeitschriften, die in den Händen aufstrebender Verleger lagen, Ursache, auf diese bequeme Reklame zu verzichten. Gekränkt wehrt sich die Redaktion der Zeitschrift „Caecilia" in einem der letzten Hefte:[105])

„Es ist ihr [der Redaktion] der Vorwurf gemacht worden, vorzugsweise nur die aus der B. Schottschen Offizin in Mainz hervorgehenden Artikel besprochen zu haben."

Eine Rechtfertigung kann ihr indess nicht gelingen, gewährt sie doch in ihren Spalten solchen Anschuldigungen gegen andere Zeitschriften Raum. So beklagt sich I. G. Herzog in einer „Entgegnung" über die schlechte Kritik seines bei Schott er-

---

104) I 558.
105) 27. Bd. Intelligenzblatt zum 105. Heft, 2.

schienenen und natürlich in der Zeitschrift „Caecilia" günstig bebesprochenen „Praktischen Organisten" in der Zeitschrift „Euterpe".[106]) Er wirft dem Rezensenten persönliche Einstellung vor und Abhängigkeit von W. Körner, dem Verleger der „Euterpe", der für seine eigenen Orgel-Verlagswerke Konkurrenz fürchte. Schon dieses eine Beispiel kennzeichnet die tatsächlichen Gegebenheiten. Welche Wirkung dadurch aber ausgelöst werden konnte, zeigt uns ja das Schicksal Fr. Schuberts: denn der Weg zur Erlangung einer Kritik ging in jener Zeit fast ausschließlich über den Druck eines Werkes. Verweigerte der Verleger den Druck, dann setzten sich dem Fortkommen des Komponisten zugleich tausend Hindernisse entgegen; druckte er, dann war sich der Komponist meist einer zustimmenden Kritik in der verlagseigenen Zeitschrift sicher.[107])

Natürlich sind diese Zusammenhänge nicht immer leicht zu erkennen; daß aber selbst Beethovens Werke nach solchen Gesichtspunkten beurteilt wurden, beziehungsweise keine Beurteilung erfuhren, steht außer allem Zweifel. So wird schon 1828 in der Zeitschrift „Caecilia" nachgewiesen, daß die L.A.M.Z.bis dahin noch „keine Beurteilung der neuesten [Neunten] Beethovenschen Sinfonie geliefert" hatte,[108]) was gewiß weniger dem Zufall — im gleichen Artikel wird gerühmt, daß die L.A.M.Z. über die beste auswärtige Korrespondenz verfüge — als vielmehr nur der Tatsache zuzuschreiben war, daß diese Sinfonie im Verlag Schott erschienen war.

Eigenartig verläuft auch die Ankündigung der Neunten Sinfonie in der Schottschen Verlagsschrift. G. Weber, der Redakteur der „Caecilia", hatte gewiß für die letzten Werke Beethovens kein Verständnis.[109]) Trotzdem ist es merkwürdig, daß er einige Monate vor der Veröffentlichung der Sinfonie unter dem Titel „Aufforderung an die Redaktion der Caecilia" (chiffriert „Ernst Woldemar") ein nichtswürdiges Pamphlet gegen die „letzten" Werke Beethovens erscheinen ließ.[110]) Selbstverständlich enthält

---

[106]) 24. Bd. 96. Heft, 238; die Rezension steht in der Zeitschrift „Euterpe" 1845, 34.

[107]) So endeten Schuberts Bemühungen um die Verbreitung seiner Werke bei den Verhandlungen mit den Verlegern. Vgl. Hierzu M. Bauer „Franz Schubert", 1909 und Peters Jahrbuch 1894, Max Friedländer: „Zehn bisher ungedruckte Briefe von Franz Schubert".

[108]) 8. Bd. 31. Heft, 180ff.

[109]) Er trat dafür unermüdlich für K.M.v. Weber ein.

[110]) 8. Bd. 29. Heft, 36; die Beethoven-Bibliographie von Kastner-Frimmel (Anhang zum Nottebohmschen Thematischen Verzeichnis der

das folgende Heft eine geharnischte Abwehr — sie stammt von K. F. Becker[111]) — der sich zwei Hefte später die Verlagsanzeige des Druckes der „Neunten", gefolgt von zwei weiteren, natürlich begeisterten Rezensionen, anschließt.[112]) Ob sich in dieser Artikelserie über die „Neunte" nur der Gegensatz zwischen dem Verlag, dessen Eintreten für die letzten Werke Beethovens außer allem Zweifel steht, und der Redaktion der Zeitschrift zum Ausdruck gelangte, bleibe dahingestellt: bei der endgültigen Verlagsanzeige handelte es sich jedenfalls nicht mehr um die künstlerische Meinung des Redakteurs, sondern um die Pflicht, die Kunstfreunde auf das neue Werk aufmerksam zu machen. —

Solange G. Weber als Redakteur der Zeitschrift „Caecilia" zeichnet, gibt sich die Zeitschrift einheitlich und gleichmäßig. Die Hervorkehrung der historisch-wissenschaftlichen Seite beeinträchtigte wohl den äußeren Erfolg und verminderte auch die Wirkung der Kritik der verlagseigenen Werke. So liegt der Grund für die zweijährige Pause nach dem Tode G. Webers (1839-41) vielleicht darin, daß die Zeitschrift in der bisherigen Form nicht weiter geführt werden sollte. Die Wiederaufnahme durch S.W. Dehn vollzog sich zwar in der bisherigen Form, doch ist eine Zuwendung zu Gegenwartsproblemen immer stärker fühlbar. Dies ist Hirschbach entgangen. Die Rezensionen über die verlagseigenen Werke drängen sich mehr und mehr hervor, ja gerade in den von Hirschbach erwähnten Bänden dieser Zeitschrift vollzieht sich der Umschwung im Inhalt am deutlichsten. Aber selbst eine durchaus günstige Rezension über Donizettis „Miserere"[113]) veranlaßt ihn nicht, wie bei der A. Wiener M.Z. Stellung zu nehmen. Sollte hier ein absichtliches Übersehen vorwalten, oder blieben neben den historischen Aufsätzen solche Verlagskritiken insgesamt unbeachtet? Hirschbach selbst übte ja zuweilen persönliche Rücksichten, da auch er sich solchen Verwicklungen nicht ganz entziehen konnte.

Die Umwandlung des Inhalts der Zeitschrift „Caecilia" ist nicht mehr bis zur Fixierung eines eindeutigen neuen Standpunktes gediehen. Den am weitesten vorgeschobenen Posten bil-

---

Werke Beethovens) enthält die Angaben über die dadurch hervorgerufene Kontroverse Webers mit A. B. Marx.

[111]) 8. Bd. 30. Heft, 135ff.

[112]) 8. Bd. 32. Heft, 231ff; die Rezensionen sind von J. Froehlich und G. C. Grosheim.

[113]) 24. Bd., 93. Heft, 43; das Werk ist im Verlage B. Schott erschienen.

den die im letzten Band auftauchenden Übersichten von M. G. Friedrich, die unter dem Titel „Gesamtüberblick über die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Felde der ausübenden Kunst des In- und Auslandes" veröffentlicht sind.[114]) In ihrer breiten Ausführlichkeit, mit der viele nebensächliche und unwesentliche künstlerische Vorgänge dargelegt werden, helfen sie den Mangel eines neuen künstlerischen Programmes verdecken. Daneben erscheinen Berichtigungen und Ergänzungen, Repliken und Entgegnungen, die allesamt es nicht verleugnen, daß die Zeitschrift auch eine neue Form zu gewinnen suchte. Daß dabei R. Wagner nur gelegentlich in den Überblicken erwähnt wird, ohne jemals besprochen zu werden, ist nicht verwunderlich, galt es doch, einer verlagseigenen Oper: „Die zwei Prinzen" von Heinrich Esser u. a. zum Erfolg zu helfen. Da M. G. Friedrich,[115]) der Textdichter dieser Oper, gleichzeitig Mitarbeiter der Zeitschrift war, ist es nicht überraschend, daß wir neben der ausführlichen Würdigung der Oper bei der Veröffentlichung des Druckes[116]) eine weitere Lobpreisung finden, die sich ganz verschämt unter dem Titel: „Zur Geschichte des Schicksals einer neuen und einer alten Oper" im 26. Bd. verbirgt.[117]) Die geschickte Einbeziehung einer alten Oper — es ist Mozarts „Don Giovanni" — stellt zwar M. G. Friedrich, dem Autor dieses nur „M.G.F." gezeichneten Aufsatzes, ein gutes Zeugnis für seine Findigkeit aus, der wirkliche Zusammenhang wirft aber auf die Zeitschrift ein grelles Licht. So ist es zu verstehen, daß ein politischer Anlaß genügte, um Überlebtes — und dazu gehören auch andere Zeitschriften wie die L.A.M.Z., die durch den vielfachen Redakteurwechsel in eine schwierige Lage geriet, oder die A. Wiener M.Z., die nach dem Rücktritt A. Schmidts schnell zur Unbedeutendheit herabsank — hinwegzufegen. Für die unter dem Redakteur S. W. Dehn immer mehr verflachende Zeitschrift „Caecilia" ist der Ausklang mit einem politischen Stoßseufzer keine Überraschung; nach den gänzlich physiognomielosen, schon erwähnten „Gesamtüberblicken" ist es begreiflich, daß der letzte Wunsch der Zeitschrift, fern von künstlerischen Dingen und künstlerischem Streben, also lautet:[118])

---

114) 27. Bd. 105. Heft, 56ff.

115) Der Text ist nach Scribe und Mèlesville gearbeitet; die Oper gehört also zu der S. 255ff. charakterisierten Gattung.

116) 25. Bd. 97. Heft, 33.

117) 26. Bd. 103. Heft, 181.

118) 27. Bd. 108. Heft, 256; „Anzeige, die einstweilige Aussetzung dieser Zeitschrift betreffend".

„Wir sprechen . . . die Hoffnung aus, daß uns recht bald die Umstände wieder erlauben werden, ein folgendes Heft erscheinen, und mit einem Jubelruf und einer Dankeshymne auf die zum Heile unseres Vaterlandes und zur Begründung des Volksglückes getroffene Neugestaltung der Dinge in die Öffentlichkeit treten zu lassen."

Blätter für Musik und Literatur

herausgegeben
von Julius Schuberth
Verlag von Schuberth & Comp.
in Hamburg und Leipzig
Redigiert unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung[119])

In der „Journalschau" des Probeheftes zum Repertorium heißt es:

„Die Blätter für Literatur und Musik . . . sind, wie jeder weiß, ohne alle Tendenz, außer der, die Verlagsartikel des Herausgebers auf alle Weise herauszustreichen. Ein wahrhaft schmähliches, in seiner Offenheit und Naivität lächerliches Verfahren, wie es da vom schriftstellernden Verleger geübt wird, dessen lang begehrte Rüge hier durchaus notwendig, und ernster und eindringlicher fortgesetzt werden wird. Dies ist der einzige Grund zu einer wiederholten Anführung dieser Blätter".

Diese Absicht wird nicht verwirklicht, dagegen bringen die Bl.f.M.u.L. sofort eine Erwiderung:[120])

„Um einem „längst gefühlten Bedürfnis" abzuhelfen, erscheint mit Anfang 1844 ein „musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst", redigiert von Herrmann Hirschbach. Ob wohl dem Publikum das Bedürfnis nach Herrn Hirschbachs Kritiken wirklich „schon lange fühlbar" gewesen?"[121])

Diese Bemerkung eröffnet vermutlich eine Reihe anderer Nachrichten über das Rep., die ich jedoch nicht mitteilen kann, da

---

[119]) Gegründet 1840. Ein Vergleich der Titelblätter der einzelnen Jahrgänge ergibt einige Abweichungen; so fehlt 1841 die Anführung des Herausgebers, die Ortsbezeichnung des Verlages heißt 1843 nur „Hamburg", die Jahrgänge werden im Titelblatt nicht erwähnt, erscheinen jedoch von 1842 an im Titel der einzelnen (wöchentlichen) Lieferungen. — Freystätter führt ungenau an: „Blätter für Musik, Literatur und Theater". Für die ersten vier Jahrgänge ist dieser Titel nicht richtig; für die späteren Jahrgänge — nach Freystätter erschien die Zeitschrift bis 1848 — war mir eine Überprüfung nicht möglich.

[120]) 1843, 4. Jg., 174.

[121]) Die zitierte Wendung steht im Einleitungssatz des Vorworts der Redaktion (Pr.)

es mir nicht möglich war, die für meine Darstellung wichtigsten Jahrgänge dieser Zeitschrift einzusehen. Mit der Beschränkung auf die Jahrgänge 1841-43 will ich aber versuchen, die Voraussetzungen der Hirschbachschen Bemerkung zu überprüfen.

Schon ein flüchtiger Blick in die einzelnen Bände dieser Zeitschrift ergibt die Tatsache, daß die Bl.f.M.u.L. ihr Entstehen dem Reklamebedürfnis eines rührigen Verlegers verdanken. Wirkt in den letzten Bänden der Zeitschrift „Caecilia" das Vorwalten historischer Aufsätze noch als Deckmantel für die verlegerischen Reklame-Absichten, so können wir bei den Bl.f.M.u.L. kaum von einer Verhüllung solcher Interessen sprechen und nur die irreführende Bezeichnung „für Musik und L i t e r a t u r" dafür in Anspruch nehmen, da der knapp bemessene literarische Teil diese Titelgebung nicht rechtfertigt. Vom dritten Jahrgang (1842) an dominiert schon in der Anordnung des Titels wie in den unterschiedlichen Drucktypen die Bezeichnung: „Blätter für Musik".

In den von mir durchgesehenen Jahrgängen beschränkt sich der literarische Teil hauptsächlich auf Nachrichten von und über Karl Gutzkow,[122]) im Jahrgang 1843 wird auf einen literarischen Teil überhaupt verzichtet. Von den sonstigen, nur kurzen und nebensächlichen Aufsätzen sei hier auf ein „Musik- und Literaturbild" hingewiesen, das über Gustav Nicolai handelt,[123]) aus dessen Feder später der Aufsatz „Erinnerungen eines Virtuosen",[124]) und die Novelle „Das geheimnisvolle Lied"[125]) veröffentlicht werden. Die literarische Zugehörigkeit G. Nicolais wird in der Darstellung seiner künstlerischen Persönlichkeit berührt durch den Hinweis auf eine Humoreske „Die Geweiheten oder der Kantor aus Fichtenhagen", durch die er „sein Talent zum musikalisch-humoristischen Schriftsteller aufs Kräftigste dartat, und bei glücklichen Verhältnissen und Umständen in ihm einen zweiten Kreisler-Hoffmann versprach". Auch die geänderten geistig-künstlerischen Verhältnisse werden in diesem Zusammenhange erwähnt:

---

[122]) 1841, 2. Jg. Nr. 3, 13 wird ein Brief Gutzkows abgedruckt; später erscheinen Rezensionen über „Richard Savage" (1841, 2. Jg. 87) und über „Die Schule der Reichen" (1841, 2. Jg. 169).

[123]) 1841, 2. Jg. 3ff; G. Nicolai war Schriftsteller und Komponist (nach Mendels Lexikon vornehmlich Balladenkomponist); von ihm stammt auch der Text zu K. Löwes Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem".

[124]) 1841, 2. Jg. 97ff; in dieser Plauderei sagt Nicolai: „ich bin aber auch überzeugt, daß nichts schwerer zu schreiben ist, als eine gute musikalische Kritik" (171).

[125]) 1842, 3. Jg. 165ff.

„Hoffmann trat in eine Welt, in welcher die Tieck-Schlegel-Hardenbergsche Romantik florierte und alle Gemüter mit mittelalterlichem Duft und diabolischen Karrikaturen erfüllt hatte, wohingegen sich jetzt Alles der kalten Abstraktion in die Arme wirft, und die musikalische Debatte nur an die Virtuosen des Tags und ihre Fertigkeiten knüpft."

Die Seltenheit der Erörterung solcher Gedankengänge veranlaßt mich, einen weiteren Artikel der Bl.f.M.u.L. anzuführen, der sich unter dem Titel „Der tolle Musiker" mit E.T.A. Hoffmanns Kapellmeister „Kreisler", dem damals noch lebenden Ludwig Böhner befaßt.[126])

Unvermutet stehen wir in der geistigen Umwelt der Männer, die wir bei der Besprechung des Aufsatzes Hirschbachs über die Neunte Sinfonie als wichtige Gruppe für die Förderung des Verständnisses der letzten Werke Beethovens bezeichnet haben. Der Geist Ortlepps, Griepenkerls, des jungen Schumann und Anderer, denen eine Doppelbegabung zuweilen zum Verhängnis wurde,[127]) lebt irgendwie in der losen Verbindung literarischer und musikalischer Interessen in den Bl.f.M.u.L. weiter, allerdings einzig getragen von dem Verfasser der erwähnten beiden Aufsätze, Karl Christern, dem zeitweiligen Mitredakteur dieser Zeitschrift. Soweit dessen Einfluß in der Zeitschrift reicht, so weit verdienen die Bl.f.M.u.L. größere Beachtung, während alles Übrige freilich durch die Reklamesucht des Verlegers verseucht ist.

Äußere Beziehungen Christerns zu R. Schumann sind schnell hergestellt: 1843 ist er Hamburger Korrespondent der N.Z.f.M., in den Bl.f.M.u.L. stammen wohl alle Nachrichten über die N.Zf.M. sowie über das Künstlerpaar, z. B.:

„Klara und Robert", ist das nicht der Titel eines epischen Gedichtes? Das gleichnamige herrliche Künstlerpaar aus Leipzig wird nächstens ein Konzert geben, und der Robert Schumann darin auch eine Frühlingssinfonie aufführen . . ."[128])

aus seiner Feder. Aber auch künstlerisch wirkten Schumann und Christern zusammen, ist doch letzterer der Textdichter von Schumanns berühmten Liede „Ich wandere nicht" (Op. 51, Nr. 3).

---

[126]) 1841, 2. Jg. 61; es ist merkwürdig, wie selten E. T. A. Hoffmann von den Musikzeitschriften dieser Jahre erwähnt wird. Schumanns Absicht, eine größere Arbeit über L. Böhner zu schreiben, ist nicht verwirklicht worden (Kreisig II 409).

[127]) G. Nicolai gehört mit seiner doppelten künstlerischen Betätigung ebenfalls in die Reihe dieser Männer.

[128]) 1841, 2. Jg. 60; die erwähnte Sinfonie ist Schumanns 1. Sinfonie op. 38.

Neben den vielen kleineren Berichten über das Schaffen Schumanns und über die Konzerte des Künstlerpaares[129]) befindet sich in den Bl.f.M.u.L. ein längerer Aufsatz über Schumanns Liedschaffen, der seines Inhaltes wegen hier wiedergegeben sei und auch deswegen, weil die kaum gewürdigte Persönlichkeit Christerns, des Autors dieses Beitrages wahrscheinlich wohl verdient, der Vergangenheit entrissen zu werden:[130])

„Robert Schumann als Liederkomponist.

Es kann jetzt nicht mehr in Zweifel gezogen werden, daß sich über die Mitglieder der romantischen Schule eine bestimmte Ansicht gewinnen und über ihre mannigfaltigen Werke ein klares und entschiedenes Urteil, das frei ist von jeder Animosität und Parteilichkeit, als Resultat zusammenfassen und aussprechen lasse. Damit soll keineswegs um jedem, er sei welches Glaubens und Sinnes er wolle, zu genügen, auch behauptet werden, daß sich nunmehr überall auch gleiche Trefflichkeit zeige, der nichts mehr zur weiteren Entwicklung und Vollendung abgehe. Dieses Anrecht zu vindizieren wäre für sich schon Torheit, weil es in gewissem Sinne doch immer eine Wahrheit bleibt, daß die Vernunft niemals vor Jahren kommt und die echte Reife und Klassizität erst durch Erfahrung in der Kunst gewonnen werden kann. Die Pfleger der Romantik aber können selbst nichts weiter als volle und rücksichtslose Gerechtigkeit wollen, weil sie das Bewußtsein haben müssen, daß ihnen dann schon mehr als ein Lorbeerblatt zufallen darf. Ich möchte ihr Treiben und Wesen mit der Natur der Orange vergleichen, welcher Baum des blauen Südens zugleich Gold der Frucht, Grün der Beere, Weiß der Blüte und Glanz der Knospen und Blätter trägt, und so selbst in der Ungunst der Jahreszeit wächst, treibt und sich entwickelt!

Ich muß aufrichtig bekennen, daß es eine angenehme Pflicht ist, deren ich mich als Kritiker jetzt entledige, indem ich Robert Schumann und sein tiefes glänzendes Talent zur Gesanges-Komposition vor die Augen des Publikums zur Anerkennung und Würdigung stelle. R. Sch. ist von den oft Genannten bis jetzt der Einzige, der diese Bahn, und mit welchem Glücke! betreten hat. In dem Alten neu zu sein, ist immer schon eine schwierige Kunst, aber nun zugleich originell, charakteristisch, gemütlich, sangreich, deutsch, ist auf einem so breit getretenen Felde als die Liederkomposition doppelt

[129]) Ich stelle die verschiedenen Nachrichten zusammen: 1841, 2. Jg. 12, 24, 28, 32, 42, 48, 63, 75 und 80; 1842, 3. Jg. 16, 23, 34, 39, 186 und 201; 1843, 4. Jg. 35.

[130]) 1841, 2. Jg. 93; In Riemanns Lexikon (1928) wird Christern gar nicht, in Mendels Lexikon nur kurz angeführt. Darum sei eine Nachricht der Bl. f. M. u. L. hier wiedergegeben: „Wie wir hören, ist Herr Christern jetzt Feuilletonist der Hamburger Neuen Zeitung und versieht, ein wahrer Proteus, sein Fach mit den mannigfaltigsten literarischen, dramaturgischen und politischen Artikeln" (1843, 4. Jg. 100). Christern ist schon 1842 aus der Redaktion der Bl. f. M. u. L. ausgeschieden (mitgeteilt 1842, 3. Jg. 24).

und dreifach herrlich und eines Ordensbandes verdienten Ruhmes wert. Man darf es schon aussprechen: R. Sch. der sich als eigentümlicher Tondichter auf dem Piano so grandios betätigt hat, und nicht bloß auf dem Piano, sondern auch in dem großen Orchester als Sinfonist, wird nunmehr auch durch den Gesang, um jede Gattung zu absolvieren, als der erste Komponist der Zukunft dastehen.

Wahrlich, in seinen Liedern im allgemeinen liegt ein schönes Tal voll reizender Gesangesblumen vor uns. Man kann den Stil nicht bloß modern nennen, er hat ebenso gut etwas altertümliches; allein er gibt dieses in einer so edlen Auffassung, in einer so neuen Gestalt und die alte Empfindung in einer so modernen Form, daß die Töne wie ein liebliches Heimweh nach der wahren deutschen Flur erklingen. Ich will auf das Einzelne übergehen, um dem Leser und Sänger selbst die Gelegenheit zur eigenen Entscheidung zu geben.

Zwölf Gedichte von Justinus Kerner. Eine Liederreihe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, komponiert und Herrn Dr. Fr. Weber in London freundschaftlich zugeeignet von R. Sch. op. 35. Leipzig bei E. A. Klemm.

Ich will nicht sagen, wie sehr der Charakter dieses Dichters der Anschauungs- und Empfindungsweise des Komponisten entspricht; ich will lieber die Tiefe und Innerlichkeit hervorheben, mit der Sch. die Individualität eines Gedichtes auszuprägen versteht. Oben an steht in dieser Rücksicht vielleicht Nr. 2: „Stirb, Lieb' und Freud". — „Zu Augsburg steht ein hohes Haus nah' bei dem alten Dome" etc. — Es ist in As Dur 4/2 gesetzt; die Taktart nichts weniger als gesucht, sondern mit gemütlichem Sinn zeichnet sie unmittelbar das ganze Kolorit des Gemäldes. Und nun die eigentliche Weise, die Melodie — wie südlich, schwäbisch, gemütlich volkstümlich! Wahrlich ein solcher Treffer kann nur dem gelingen, der in sich selbst gleichsam aus den Händen der Natur den ganzen deutschen Liederschatz aufgenommen und mit dem Gemüte verarbeitet hat. Da ist nichts äußerliches, was auf einseitige Imitation hindeutete; es ist ein Guß, ein Gesang deutschen Herzens, das in dem großen Völkerherzen doch seinen eigenen Pulsschlag, seine orginelle Wärme hat. — Gleich natürlich, aber heiter und froh, erklingt das Wanderlied Nr. 3 B Dur 4/4. Hier sticht der Aufbruch, erster Teil, so unbefangen ab gegen den zweiten Teil Ges Dur, etwas langsamer, wo bei gemessenem Schritt die heimatliche Sehnsucht erwacht. Wie beklommen wird die Brust, bis die Seele sich wieder in der Anschauung erheitert und dann aufjauchzt: „die Vögel, sie kennen sein väterlich Haus!" — Will jemand hören, wie Sch. süße Schwermut malt, so singe er recht vielmal hintereinander Nr. 4 „Erstes Grün." g Moll 2/4. Das „einfach" ist nicht umsonst, wie so oft, vorgeschrieben. Wahrlich, hier ist das Moll so rein und klar gehalten wie, ich möchte fast sagen nie! So zart und jungfräulich erklingt die Weise zu dem „Du junges Grün, du frisches Gras, wie manches Herz durch dich genas"! — Da ist Franz Schubert von seiner besten Seite wieder, wenn es ein Lob ist, ein gleiches Original mit einem andern in Vergleich zu bringen. Wie lieb muß dieses Lied aus der Brust eines entknospenden Mädchens klingen! — Es würde des Redens zu viel werden, wollte ich in dieser Weise die ganze Liederreihe besprechen. Man singe sie doch recht viel; auf diesem Fond des Gemütes wird sich ein stolzer Dom des Gesanges erheben! — In Nr.

11 und 12 muß im ersten Gesangestakt der Begleitung wohl ges für g stehen. —

Liederkreis von H. Heine, für eine Singstimme und Pianoforte, komponiert und Mlle. Pauline Garcia zugeignet von R. Sch. op. 24. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Dieser Zyklus ist voll Ursprünglichkeit. Der Genius stützt sich trotzig gleichsam auf den Anker der Selbständigkeit. Man sieht es schon dem äußeren Stile an, daß sich aus dieser originellen Einfalt etwas Bedeutendes, das nicht die Freude eines Tages ist, entwickeln muß. Es ist der starke Kern, welcher auch in den geistvollen „Kinderszenen" kaum dem Auge mehr verborgen liegt. Der Ausdruck ist noch weniger sanft und lieblich als keusch und naiv, wie er immer sein muß, wenn die Lyrik später Kränze und Kronen tragen soll. Um nur ein Lied auszuzeichnen, nenne ich Nr. 5: „Schöne Wiege meiner Leiden." — Äußerst glücklich hat der Komponist hier die Heinesche Melancholie in Tönen gedolmetscht. Ja, so muß man diesen oft gescholtenen, doch viel beneideten Dichter in seiner fantastischen Laune auffassen! Die erste Wehmut malt sich wunderbar auf dem dunklen Grunde der doppelten Baßbegleitung.

Myrthen. Liederkreis von Goethe, Rückert, Byron, Th. Moore etc. für Gesang und Pianoforte von R. Sch. op. 25. (4 Hefte). Leipzig bei Fr. Kistner.

Der Titel ist sinnig und innig, die Lieder sind „seiner geliebten Braut" geweiht. Das Auge ruht mit Lust auf dem hübsch und sauber vignettierten Rubrum als äußere Zierde, von der verehrten Verlagshandlung mitgegeben. Dann sogleich bei der „Widmung" von Rükkert überrascht es wieder, wie glücklich Schumann im Tonrhythmus den poetischen Charakter wie im Brennspiegel aufzufangen versteht. Das As Dur 3/2 schwebt und webt im überseligen Liebestraume. Man muß das Lied so recht geheim im Herzen singen, um seine Wahrheit zu erfahren. — Die wohlbedachte Behaglichkeit zeichnet der frische Rhythmus im Diwanliede von Goethe „Laßt mich nur auf meinem Sattel gelten"! Ja wahrlich, darin lächelt die plastische Klarheit der Dichterstirne des großen Meisters! Doch — es würde immer zu weit führen, ja unmöglich sein, jedes Gesangsstück nach seiner trefflichen Individualität zu entwickeln und seine charakteristische Schönheit dem Leser und Sänger ans Herz zu legen. Eine reiche Mannigfaltigkeit im Ausdruck, Rhythmus, Melodie voll Sinnigkeit und edler, neuer Geschmacksrichtung spricht sich besonders in diesen vier Heften aus. Auch war es nur meine Absicht, von dem glänzenden Lichte einige Strahlen in den Hohlspiegel meiner Fantasie und Verehrung fallen zu lassen, um das Bild, wenn auch nur unendlich verkleinert, doch nach seinen reizenden Farben und Umrissen zu zeigen. R. Sch. ist auch als Gesangskomponist eine Erscheinung, der neue Herold eines neuen deutschen Gesanges!

Nächstdem erscheinen auch in dem Verlage dieser Blätter sechs Gedichte aus dem Liederbuche eines Malers, komponiert von R. Sch., welche einzusehen mir das Glück wurde. Sie tragen nicht minder eine solide Kunst, und vollenden den Blüten- und Blätterschmuck des singenden Baumes, aus dessen frischen Tautropfen der Noten überall Sterne und lichte Genienblicke funkeln."

Der Vergleich Schumanns mit Franz Schubert gibt diesem Aufsatze eine besondere Note. Eine gleich verständnisvolle Würdigung seines Liedschaffens hatte Schumann bis dahin noch nicht erhalten.[131]) Leider stehen wir aber mit der Schlußwendung dieses Aufsatzes wieder bei der Verleger-Reklame. Sie durchdringt eben alles Künstlerische in einer Gruppe von Zeitschriften: wir erkennen aufs Neue, daß die prinzipielle Stellungnahme Hirschbachs gegen dieses Verlegerunwesen wirklich berechtigt gewesen ist. Mildernd tritt für die Bl.f.M.u.L. lediglich hinzu, daß sie keinen besonderen Rang beanspruchen und sich einfach geben.

Nach dem Rücktritt Christerns von der Mitredaktion — er blieb als gelegentlicher Mitarbeiter jedoch weiterhin tätig — verschwindet dessen unmittelbarer Einfluß. Deutete noch die Stellungnahme gegen G. Schilling,[132]) das begeisterte Eintreten für Berlioz auf das Vorbild Schumanns, so klingen nunmehr die Berichte über Berlioz wesentlich gedämpfter.[133]) Erst die Veröffentlichung von Berlioz' „Musikalischer Reise durch Deutschland", die in der Übersetzung A. Gathys im Verlage Schuberth erschien, bot neue Veranlassung, Berlioz besonders zu erwähnen.[134]) Die Rubrik „Werkkritik" ist an Umfang gegen die Korrespondenzen, die Berichte über die Virtuosen und sonstigen Tagesereignisse wesentlich eingeschränkt. Als selbständige Rubrik ist sie in der Zeitschrift nicht ersichtlich; auch wird sie nur im Inhaltsverzeichnis der einzelnen Jahrgänge angeführt. Einen Ersatz für die fehlende systematische Kritik der Neuerscheinungen bildet ein „Monatliches Verzeichnis neuerschienener Werke", aus welchem dann hie und da einige Werke zur Besprechung ausgewählt wurden. Bevorzugt wurden die Träger des Namens „Schuberth"[135])

---

[131]) Vgl. hierzu den oben S. 118 erwähnten Aufsatz Kossmalys und Schumanns Abwehr.

[132]) z. B. 1841, 2. Jg. 19, 134 und 1842, 3. Jg. 112.

[133]) Ein noch von Christern verfaßtes Referat über die Ouvertüre zu den „Vehmrichtern" (1841, 2. Jg. 17) steht in starkem Gegensatz zu einer späteren Rezension über das Hamburger Konzert Berlioz' (1843, 4. Jg. 53ff; das Konzert fand am 22. 3. 1843 statt).

[134]) 1843, 4. Jg. 151ff; die Ausgabe der Buchform ist angekündigt 1843, 4. Jg. 210.

[135]) Alle Söhne des Gründers des Verlages, Gottlob Schuberth traten irgendwie hervor: Julius gab als Inhaber des Verlages mehrere Liedsammlungen heraus; Friedrich wurde später Teilhaber am Verlag, Karl war Cellovirtuose, Dirigent (Petersburg) und Komponist; ein weiterer Bruder ist Ludwig, der Königsberger Musikdirektor (Bl. f. M. u. L. 1841, 2. Jg. 42; er ist weder bei Mendel, noch bei Riemann genannt, dagegen

und, selbstverständlich aus verlegerischen Gründen — C. A. Franck.[136]) Den weitaus größten Raum nehmen die Berichte über die Reisen der Virtuosen ein, unter denen F. Liszt besondere Aufmerksamkeit erhält. R. Wagner wird bis 1843 natürlich kaum erwähnt.

Schließlich sei noch ein Kuriosum angeführt: die Zeitschrift enthält die Ankündigung: „Mendelssohn-Bartholdys Lieder ohne Worte, mit Worten, gedichtet und mit Pianobegleitung bearbeitet, von Christern . . . Verlag von Schuberth u. Co." Ich setze aus der beigefügten Rezension hinzu:[137])

„Herr Christern hat sich als geistreicher Schriftsteller bereits einen Namen verschafft, um so neugieriger nahmen wir obige Hefte zur Hand. Nach sorgfältiger Durchsicht haben wir nun gefunden, daß Herr Christern mit Geschmack arrangieren kann. Man prüfe und singe die Mendelssohnschen Lieder, es ist eine wahre Freude, diese Meisterwerke sangbar gemacht zu sehen, mit einer interessanten Klavierbegleitung. Man sieht hieraus: Herr Christern ist auch Pianist."

Die Kette der zeitbedingten Irrtümer in der Kunst und in der Kunstkritik erhält hiedurch ein neues Glied!

Die „Blätter für Musik und Literatur" stellen sich im Rahmen unserer Betrachtung dar als ein prätentionsloses populär-journalistisches Blatt, in dem sich einige Züge der älteren Anschauung: der schriftstellerischen Ausdeutung musikalischer Kunstwerke nachweisen lassen, das aber im übrigen ganz den Interessen des Verlegers dienstbar gewesen ist.[138]) Darum ist Hirschbachs schroffe Äußerung berechtigt.

Signale für die musikalische Welt

Leipzig, Expedition der Signale

Redigiert unter Verantwortlichkeit der Verlagsexpedition[139])

„Zu Allerletzt. Wir haben diese erste Nummer unseres Blättchens nicht mit einer breitspurigen Ankündigung eröffnet, wie dies der Jour-

---

wird in diesen Lexiken ein L.Schubert erwähnt, der ebenfalls Musikdirektor in Königsberg gewesen sein soll).

[136]) 1843, 4. Jg. 166; die im Rep. erwähnten Werke op. 1 (3 Klaviertrios) und op. 3 („Hirtengedicht für Klavier") sind im Verlage Schuberth erschienen.

[137]) 1842, 3. Jg. 6.

[138]) Eine gewisse Bedeutung erhalten die Bl. f. M. u. L. daneben auf dem Gebiete des Musikvereinswesens, da sie das offizielle Organ des Norddeutschen Musikvereins gewesen sind. Im Vorwort zum 4. Jg. (1843) wird darauf Bezug genommen. 1842 gehörten dem „Comite" an: K. Krebs (Präses), F. W. Grund, J. F. Schwencke, E. Marxsen, L. Spohr, K. Christern (Sekretär), J. Schuberth (Geschäftsleiter) (3. Jg. 61).

[139]) Gegründet 1843. Das Probeheft erschien nach Freystätter im

nalistenbrauch erfordert. Niemand liest dergleichen Ankündigungen und wer sie liest, der glaubt nicht an die edelmännischen Versprechungen darin. Die Zeit mag es lehren, was wir zu bieten vermögen... Wir haben keinen Platz für große Abhandlungen und unsere paar Oktavseiten wöchentlich, werden auch der Kunst eben nicht auf die Beine helfen, aber sie werden dem Publikum getreulich signalisieren, wie sie sich befindet aller Orten, sie werden stets die jüngsten Bulletins enthalten. Unser Blatt gehört dem T a g, es fehlt nicht an Zeitungen für die Ewigkeit bestimmt; möchte man uns deshalb auch h e u t e einige Teilnahme schenken und nicht erst in der Ewigkeit."

So lautet das an den Schluß der ersten Nummer[140]) gesetzte Vorwort der „Signale", einer musikalischen Wochenschrift, die es vermochte, innerhalb eines Jahres der noch von Schumann redigierten N.Z.f.M. eine solche Konkurrenz zu bereiten, daß sein Verleger R. Friese in ihr sogar eine ernste Gefahr für die weitere Existenz der N.Z.f.M. erblickte.[141]) Das Vorwort der neuen Zeitschrift verrät allerdings keine besondere Eigenschaft, die den bisher bestehenden Leipziger Musikzeitschriften hätte gefährlich werden können; denn der humoristische Ton und die witzelnde Form deuten lediglich auf ein musikalisches Scherzblatt, das nicht geeignet sein konnte, den ernsten künstlerischen Bestrebungen der Schumannschen Zeitschrift Abbruch zu tun. Bevor wir versuchen, die Ursachen für den schnell eingetretenen Publikumserfolg zu erforschen und die spezifischen Eigenheiten dieser Zeitschrift näher zu erörtern, sei Hirschbachs erste, noch im Gründungsjahr der „Signale" erschienene Beurteilung wiedergegeben:

„Die Signale sind ein kleines, feuilletonistisches, mit Gewandtheit gehandhabtes Blatt, das, würde es von einem, jeder Rücksicht baaren, Musikverständigen redigiert, durch scharfe, witzige Beleuchtung törichter und fauler Musikzustände, sich nützlicher und verdienter machen könnte."

Diese knapp bemessene Bemerkung enthält einige wichtige Einzelheiten, von denen namentlich die Hervorhebung des „feuilletonistischen" Gepräges einen wesentlichen Unterschied der „Signale" vor den anderen Zeitschriften aufdeckt. Darin berühren

---

November 1842 (darauf ist wohl die Angabe „Begründet von Bartholf Senff im Jahre 1842", die auf dem Titelblatt der noch existierenden Zeitschrift steht, zurückzuführen). Die nunmehr im 89. Jahrgang stehende Zeitschrift erschien vom 1. 1. 1843 an wöchentlich.

140) 1843, 1. Jg. 6.

141) Brief an Schumann vom 24. 10. 1843; D.M.S. Berlin, Sch. 16. Bd. 2723.

sich die „Signale" mit den „Blättern für Musik und Literatur", bei denen wir ebenfalls einen populär-journalistischen Einschlag feststellten. Die weitere Forderung nach größerer Rücksichtslosigkeit läßt sich nun wohl auf die persönliche Einstellung Hirschbachs zurückführen, sie erhält für uns jedoch einen tieferen Sinn, da Bartholf Senff, der ungenannte Redakteur der Zeitschrift, zugleich Verleger derselben gewesen ist. Für die Kennzeichnung einer „Verlegerzeitschrift" klingt aber der Bericht Hirschbachs sehr rücksichtsvoll; da wir auch bei den sonstigen Erwähnungen der „Signale" nur einmal einen Hinweis erhalten, daß Hirschbach in der Namengebung „Signale" etwas minderwertiges sieht, liegt die Vermutung nahe, daß die Rücksichtnahme besonderen Motiven entspringt. Der Grund hiefür ist schnell gefunden, da Jul. Becker, der meistbeschäftigste Mitarbeiter der „Signale", gleichzeitig für das Rep. tätig gewesen ist. Daß die „Signale" nur wenig genannt werden, stammt aber auch davon, daß sich Hirschbach scheute, mit dem schlagfertigen, alles ins Lächerliche ziehenden Blatt in ernsteren Widerspruch zu geraten. So parierten die „Signale" die immerhin vorsichtig zu nennende Äußerung des Rep.s sofort:142)

„Wir sahen die erste Nummer des Hirschbachschen „Repertorium".143) Der Druck ist sehr sauber, das Papier fein und weiß, die Sprache desto gröber. Nun, was grob ist, hält. Eine wahre Komponisten-Treibjagd! Es läßt sich leicht ein Resumé des Repertoriums geben: im Monat Oktober, im ersten der grausamen Regierung von Herrmann Hirschbach I., sind meinetwegen hundert Musikstücke erschienen; davon ist eins belorbeert, etwa drei bis vier werden gnädig angelächelt und ihnen auf die Schulter geklopft, die übrigen fünfundneunzig bleiben als Tote und Verwundete auf dem Schlachtfelde. Die Mitarbeiter sind nummeriert, und es ist den zarten Opus-Männern namentlich zu Nr. 10 und 20 zu gratulieren."

Diesem harmlos-humoristischen Bericht folgt einige Zeit darauf eine erheblich schärfere Äußerung:144)

„Die Kölnische Zeitung enthält eine Korrespondenz aus Leipzig „in Sachen der Musik", das heißt in Sachen des H i r s ch b a ch 'schen Repertorium; nach dieser Korrespondenz sollte man meinen, ganz Leipzig wäre seit einem Vierteljahr in Aufregung pro und contra H i r s ch b a ch. Das ist aber nicht so, die Leipziger Aufregungen sind sehr gelinder Natur, auch hat es das Repertorium doch wohl noch auf andere Erfolge als l o k a l e abgesehen, denn diese kann man aller

142) 1843, 1. Jg. 365.
143) Gemeint ist das Probeheft.
144) 1844, 2. Jg. 86.

Orten sehr billig haben. Ein Unternehmen, welches wie dieses Repertorium ins Leben tritt, von dem hätten wir erwartet, daß es diese kleinen journalistischen Spiegelfechtereien der Hölle entbehren könne, daß es Kraft in sich fühle, ungelobt seines Wegs zu ziehen. An derartige Popanz-Korrespondenzen, die wie Buchhändleranzeigen endigen, glaubt Niemand mehr, und wenn sie auch in der Kölnischen stehen. Angriffe, die bittersten, dürfen das einzige Lob für das Repertorium sein; wenn man es anfängt gut unterrichtet zu loben, dann können die triumphieren, für welche es nach der Kölnischen Zeitung ein so schauderhaftes „Schreckbild" sein soll".

Gereizt ob solcher Unterstellung, die Hirschbach außerdem als persönliche Zurechtweisung empfand, wandte er sich in einem Schreiben direkt an den Redakteur der „Signale", welcher den Brief mit einem ironischen Nachwort veröffentlichte:[145])

„Euer Wohlgeboren haben in Ihren Signalen einen Artikel, welcher eine Korrespondenz aus Leipzig in der Kölnischen Zeitung so deutet, als wenn ich oder Herr Whistling denselben verfertigt, oder ein Freund von uns auf unsere Anregung ihn verfertigt hat. Ich fordere Sie, auch in Herrn Whistlings Namen, auf, dies innerhalb 14 Tagen zu beweisen oder zu widerrufen. Geschieht dies nicht, so werde ich die Sache als eine Lüge und Sie als Lügner der Öffentlichkeit preisgeben.

Leipzig, den 15. März 1844. Herrmann Hirschbach.

Nach Empfang dieses zärtlichen Billet-doux habe ich die betreffende Notiz nochmals gelesen, finde aber von alle dem, was Herr Hirschbach und sein Verleger darin suchen, kein Wort. Die Herren scheinen demnach also bloß gedruckt erfahren zu wollen, was ich über jene Korrespondenz denke, glaube. Gedanken sind zwar zollfrei und Herr Hirschbach wird es hoffentlich Niemandem wehren, zu glauben, was er Lust hat, selbst von dem Repertorium; dennoch sollen die Herren auch meine Gedanken als Zugabe zu der Notiz erhalten. Es fällt mir nicht ein, zu glauben, daß Herr Hirschbach oder Herr Whistling jene Korrespondenz „verfertigt", veranlaßt oder eingesandt haben, ich habe dies unmittelbar nach Lesung derselben Herrn Whistling mündlich ausgesprochen; wenn sie mir etwas dergleichen schuld geben, so müssen sie annehmen, daß ich an ihrem gesunden Menschenverstand zweifle. Ich glaube aber, daß diese Korrespondenz ein Freund von ihnen geschrieben hat, ich glaube, daß diese „Korrespondenz aus Leipzig" Herrn Schindler aus Aachen zum Verfasser hat, denselben Herrn Schindler, der in Nummer 1 und 2 des Repertorium Skizzen aus Beethovens Nachlaß mitteilt. Das glaube ich, wenn's die Herren nun einmal wissen wollen. Es ist möglich, daß ich mich irre, allein das geht Herrn Hirschbach nichts an. Er beweise, daß ich Unrecht habe. — Seltsam, daß Herr Hirschbach, der über Alles loszieht und aburteilt mit eingebildeter Unfehlbarkeit, nicht einmal die Güte haben will, zu erlauben, daß man eine das Repertorium betreffende Korrespondenz lächerlich findet.

[145]) 1844, 2. Jg. 91.

Das Feuilleton der Signale, das ganze Blatt, entsteht äußerst flüchtig, es vergeht ebenso, die Notizen darin sind nicht gedrechselt und sollen es nicht sein, deshalb wird man mich stets bereit finden, nicht zu vermeidende Irrtümer zu berichtigen. Die Art und Weise, wie Herr Hirschbach eine Erklärung fordert, ist Veranlassung, daß die Sache nicht mit zwei Worten abgemacht werden konnte.

Bertholf Senff.

In dem eben erschienenen zweiten Heft des Repertoriums heißt es: „der Rezensent der Gewandhauskonzerte in der [Leipziger] Allgemeinen musikalischen Zeitung tadelt gewiß gegen sein eigenes Gewissen Hillers Aufführungen Mozartscher etc. Sinfonien". — Zählt Herr Hirschbach diese Verdächtigung unter die „erweisbaren"? Wir wären sehr begierig zu erfahren, wie Herr Hirschbach „beweisen" will, daß ein Rezensent gegen sein eigenes Gewissen tadelt. Dies nur ein Beispiel der Konsequenzen!"

An Schlagfertigkeit sind diese Ausführungen kaum zu überbieten. Hirschbach verzichtet denn auch auf weitere Repliken, erwähnt im Rep. nichts von dieser Angelegenheit und beschränkt sich darauf, sie hinter den Kulissen zum Abschluß zu bringen. Dies deutet ein noch erhaltener Brief an:[146])

„Herrn B. Senff.

Euer Wohlgeboren

erhalten hierbei den Brief von Herrn Schindler zurück. Da ich keine Notiz mehr von der Sache nehme, so überlasse ich Ihnen Alles weitere, ohne ein Wort darüber zu verlieren.

Leipzig, 4. 4. 1844 Herrmann Hirschbach."

Das Schreiben Schindlers wird wohl die Rechtfertigung Hirschbachs, gleichzeitig aber auch die Bestätigung der Ansicht der „Signale" enthalten haben.

Harmloser verläuft eine kleine Kontroverse mit den „Signalen" über die ironische Frage des Rep.s anläßlich einer Rezension der Zweiten Sinfonie op. 103 von Hutschenruyter:[147]) „Wer ist aber dieser treffliche Herr Hutschenruyter?" Ohne das Rep. namentlich zu erwähnen, bringen die „Signale" einen kleinen Bericht über die Persönlichkeit Hutschenruyters, wobei betont wird, daß dessen Sinfonie „durch drei erste deutsche Künstler so günstig beurteilt" wurde, daß der Komponist dafür vom Niederländi-

---

[146]) D.M.S. Berlin, Handschriftensammlung, siehe oben S. 89.
[147]) I 225ff.

schen Verein zur Beförderung der Tonkunst eine Belohnung erhalten habe.[148]) Der Wunsch Hirschbachs, die Namen dieser „drei ehrenwerten, ebenso einsichtsvollen wie wahrheitsliebenden ersten Künstler kennen zu lernen",[149]) wird späterhin abgelehnt:[150])

„Zur Nachricht für das Repertorium dient, daß die Gesetze der Maatschappij zur Beförderung der Tonkunst nicht erlauben, daß die Namen der Beurteiler veröffentlicht werden, was billig ist".

Dem Abdruck dieser Nachricht fügt Hirschbach im Rep. launig hinzu:

„Da ist freilich nichts zu machen und die Preisverteiler der Hutschenruyterschen Sinfonie können ruhig schlafen."[151])

Die wenigen gegenseitigen Bemerkungen finden damit ihren Abschluß; sie sind unergiebig, beweisen aber, daß das Rep. dieser neuartigen Musikzeitschrift nicht gewachsen war.

In der Tat haben wir es in den ersten Jahrgängen der „Signale", ganz abgesehen von dem humoristisch-satirischen Einschlag, mit einer interessanten musikjournalistischen Neuschöpfung zu tun, in der zum erstenmal der Übergang von der „Werkkritik" zur „Aufführungskritik" eindeutig vollzogen ist. Eine Rubrik „Werkkritik" fehlt fast ganz,[152]) die Berichte über Konzerte und Theater nehmen die wichtigste Stellung ein: so wird in den „Signalen" die in der Gegenwart noch gültige Form der Musikkritik zum erstenmal zum Prinzip erhoben. Das allmähliche Hinneigen zu dieser Form habe ich schon in der Besprechung der anderen Zeitschriften erwähnt; nun seien auch die natürlichen Konsequenzen dieser Entwicklung kurz berührt. Erhielt bisher der Komponist nach dem Druck eines Werkes eine Rezension in den einschlägigen Zeitschriften, so fällt dies nunmehr wieder weg, ein neuer Faktor tritt hinzu und erschwert in gewissem Sinne die Auswirkung des Werkes. Denn nunmehr obliegt dem Schöpfer des Werkes nicht nur die Sorge für die Veröffentlichung, sondern auch die Sorge für die Aufführung des-

---

148) 1844, 2. Jg. 307.

149) I 422; daselbst gelangt auch die Mitteilung aus den „Signalen" (mit Namensnennung) zum Abdruck.

150) 1844, 2. Jg. 412.

151) I 557; ein Preisrichter war wohl Moritz Hauptmann (vgl. die Briefe M. Hauptmanns an Fr. Hauser, herausgegeben von A. Schöne, 1. Bd. 225).

152) Sie erscheint unter dem Titel „Kritische Signale" und umfaßt nicht einmal die erscheinenden Hauptwerke.

selben; erst nach der Aufführung erhält er in der Presse ein Zeichen der Wirkung seines Werkes. —

Die „Signale" folgen dieser Neuerung durchaus unbewußt; ihre Rubriken, ihre Form und ihr Inhalt wird von anderen Faktoren bestimmt, nicht zuletzt von dem Bestreben, neu und originell zu sein. Gesellschafts- und Zeitsatire stehen im Vordergrund, schon die Überschriften der diesbezüglichen Rubriken: „Dur und Moll", und „Nipptisch", die beide vom Herausgeber und Verleger B. Senff bearbeitet wurden, deuten darauf hin. Den großen Leipziger Musikzeitschriften den Rang abzulaufen, liegt ihnen fern; so führen sie, um ihren Lesern die Wertschätzung der anderen Zeitschriften zu beweisen, nur zwei musikalische Blätter an: die „Blätter für Musik und Literatur" und die A. Wiener M.Z., denen sich später die Berliner Musikzeitung zugesellt, während daneben eine Reihe literarischer Zeitschriften und Modeblätter erwähnt werden, wie z. B. Gutzkows „Telegraph", R. Hellers „Rosen", Hietzigs „Preßzeitung", Öttingers „Charivari" und E. Keils „Unser Planet".[153]) Dabei ist die Erwähnung der drei musikalischen Blätter keine zufällige, denn selbst die Pfeile des Witzes werden vorsorglich gelenkt: alle drei Zeitschriften enthalten Beiträge der Mitarbeiter der „Signale" und auch umgekehrt bieten die „Signale" Platz, um z. B. K. Gaillard, dem Redakteur der Berliner Musikzeitung, Gelegenheit zum Selbstlob und zur Reklame für seine eigene Zeitschrift zu geben.[154]) Allerdings machen die bissigen Bemerkungen auch vor solchen „befreundeten" Zeitschriften nicht Halt. So heißt es einmal von der A. Wiener M.Z.:[155])

„Wenn die Wiener Musikzeitung unsere Feuilletons benutzt und nachdruckt — und sie tut dies nicht selten — so heißen wir entweder gar nicht, oder wir heißen „Sig." — wenn die Wiener Musikzeitung uns aber einen Hieb versetzen zu müssen glaubt, dann rutscht ihr unser ganzer Titel sehr geläufig zur Feder heraus. Das finden wir ganz allerliebst."

Es ist nicht leicht, das Gewebe der gegenseitigen Beschuldigungen, der beabsichtigten Angriffe, die sich äußerlich oft recht harmlos geben, jedoch bestimmten Absichten, und nicht immer sauberen Motiven entspringen, aus seiner vielfachen Verknüpfung

---

153) 1843, 1. Jg. 102ff.

154) „Die Berliner Musikzeitung gewinnt täglich an Terrain" (1844, 2. Jg. 52) und andere Stellen, die jedesmal mit C.(arl) G.(aillard) unterzeichnet sind.

155) 1844, 2. Jg. 86; Auch die A. Wiener M.Z. wehrt sich öfters gegen die Angriffe der Signale, (siehe oben S. 290).

zu lösen. Die Erörterung rein musikalischer Probleme tritt jedenfalls zurück; und wenn die „Signale" durch ihre neue Rubrizierung auch wegweisend geworden sind, so darf dabei nicht übersehen werden, daß sie inhaltlich weit hinter der Erkenntnis der wirklichen musikalischen Tagesfragen zurückgeblieben sind.[156]) In den Nachrichten über die Virtuosen überwiegt die Bloßstellung menschlicher Angelegenheiten, die bei Liszt, der unerschöpflichen Quelle der Witzblätter, bis zum niedrigen Klatsch herabsinkt.[157]) Das R. Wagner schon früh in den Kreis humoristischer Betrachtung einbezogen wurde, würde ja nicht gegen die „Signale" sprechen; daß sie aber gleichzeitig geradezu unwürdige Ansichten z. B. über den Tannhäuser veröffentlichen,[158]) zeigt eben, daß dem äußeren humoristischen Schein kein inneres, modern gerichtetes künstlerisches Fundament zur Seite stand. So geben sich die „Signale" in den ersten Jahren ihres Bestehens weniger als musikalische Fachschrift denn als Übertragung der Zeit- und Gesellschaftssatire, die längst in literarischen Journalen heimisch war,[159]) auf das Gebiet der Musik.[160]) Das in den literarischen Zeitschriften kaum verdeckte revolutionäre Element kommt auch in den „Signalen" offensichtlich zum Ausdruck; neben den stereotypen ironischen Überschriften wie „Zur Kreuz- und Medaillenkunde" oder „Orden, Busennadeln, Beförderungen etc." stehen viele Bemerkungen politisch revolutionärer Tendenz, die mit musikalischen Interessen kaum etwas zu tun haben.[161])

In der Bloßstellung vermeintlicher und wirklicher Übelstände gehen die „Signale" mit dem Repertorium konform. Ihre Wege sind verschieden, verschieden auch ihre Ergebnisse; zu verstehen sind jedoch beide nur, wenn wir die Krise, in der sich das musikalische Fachschrifttum in den 40er Jahren befand, weitgehendst berücksichtigen.

---

[156]) Julius Becker, der wichtigste Mitarbeiter in rein künstlerischen Dingen, war nicht die Persönlichkeit, die den Aufführungsberichten und Kritiken eine moderne Note zu geben vermocht hätte.

[157]) z. B. „Er [Liszt] hat sich die Haare abschneiden lassen, und kein Blatt berichtet darüber? Unerhört!" (1844, 2. Jg. 99).

[158]) „Auch ein Wort über den Tannhäuser" von J. Becker 1845, 3. Jg. 369 und viele andere Bemerkungen.

[159]) Besonders nahe liegt ein Vergleich der „Signale" mit Öttingers „Charivari".

[160]) Es sei hier erwähnt, daß die „Signale" diesen Charakter nicht immer beibehielten, und daß sie in der Gegenwart keine Gemeinsamkeit mit ihren früheren Zielen aufweisen.

[161]) z. B. „Langeweile" 1845, 3. Jg. 201ff.

Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten

*Unter Mitwirkung
von Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten*

herausgegeben von
Dr. F. S. Gassner

Karlsruhe
Chr. Fr. Müllersche Hofbuchhandlung[162])

„Im Juni war noch nichts von dieser Zeitschrift wieder erschienen, und scheint also das Unternehmen aufgegeben zu sein",

sagt Hirschbach in einer der wenigen Bemerkungen über diese Zeitschrift, die wahrscheinlich unter vielen äußeren Schwierigkeiten zu leiden hatte. In der ersten „Journalschau" (im Probeheft) wird sie nur namentlich angeführt, später erfolgt eine Mitteilung über eine äußere Veränderung der Zeitschrift.[163]) Verhältnismäßig spät erscheint die erste längere Bemerkung, in der die bekannte Forderung Hirschbachs nach größerer Rücksichtslosigkeit wieder ausgesprochen und eine Eliminierung der „langen, schwächlichen Aufsätze von und für Dilettanten" verlangt wird, wobei es aber auch heißt:[164])

„Als Organ der deutschen Musikvereine könnte das Blatt zukünftig wirklich ein Interesse erhalten".

Dann findet sich eine kurze Nachricht:[165])

„Aufrichtig gesagt sehen wir nicht ein, daß der Dilettantismus gar noch Beförderung durch eine eigene Zeitschrift verdient. Wir meinen gerade das Gegenteil. Er macht sich leider ja ohnedies breit genug".

Als aber die Gassnersche Zeitschrift einen Aufsatz über August Schmidt, den Redakteur der A. Wiener M.Z. veröffentlicht, in

---

[162]) Gegründet 1841. Zur Ergänzung der ungenauen Angaben Freystätters gebe ich hier die chronologische Reihe der erschienenen Bände, deren jeder drei „zwanglos erscheinende" Hefte vereinigt (laut Intelligenzblatt zum 1. Bd. (1) „jährlich höchstens sechs"). Der 1. Band deckt sich mit dem Jahre 1841 (das erste Heft ist im Januar erschienen), der 2. Bd. mit 1842, der 3. Bd. umfaßt 1843 bis Juni 1844; der 4. Bd. erschien in vierzehntägiger Lieferung, allerdings mit großen Lücken, und reicht vom Juli 1844 bis Juni 1845, der 5. Bd. nur vom 1. Juli bis Dezember 1845 (zusammen 11 Nummern).

[163]) I 95; die Nachricht betrifft die vierzehntägige Lieferungsform.

[164]) I 242; dieser Besprechung entstammt auch der erste zitierte Ausspruch Hirschbachs über diese Zeitschrift.

[165]) I 553.

dem die verschiedenen Verdienste desselben eingehend gewürdigt werden, läßt sich Hirschbach also vernehmen:[166])

„Zu den an Gesinnung erbärmlichsten Blättern gehört die Gassnersche Zeitschrift für Dilettanten und Musikvereine . . . Da geht's recht wunderbar her. Der Wiener A. Schmidt wird unter anderen für einen genialen Mann ausgegeben . . . Ja, ja, Nord- und Süddeutsche stehen sich einander entfernter als man glauben sollte. Freilich haben wir auch in unserm Norden einige — geistreiche und gewissenhafte Musikjournale!! —"

Fast scheint es, als ob der so betonte Gegensatz von Nord- und Süddeutsch für Hirschbach ein bequemes Mittel gewesen sei, um eine genauere Beschäftigung mit einzelnen Zuständen und Verhältnissen von vornherein ablehnen zu können. Auf ein Gerücht hin, daß F. S. Gassner eine Biographie Beethovens verfassen werde, bringt das Rep. eine Zuschrift zur Veröffentlichung:[167])

„Herr Gassner ist Wiener durch und durch, so ein recht würdiges Mitglied der Wiener Musikzeitung, und so wird er denn nicht ermangeln, die dortigen Musikzustände herauszustreichen, Beethoven als eine widerhaarige Abnormität darstellend. Fürwahr, wir können uns keinen unpassendern Biographen als diesen denken."

In diesem Zusammenhang erfolgt die einzige Erwähnung des Rep.s in der Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten. Es ist eine Abwehr Gassners:[160])

„Über mein Vorhaben, die Art, wie es entstanden, wie weit es gediehen, und welche Pläne ich damit habe — darüber werde ich seiner Zeit Näheres veröffentlichen; daß es bereits in den Hirschbachschen Blättern angegriffen, jetzt sogar in polemischen Artikeln zitiert wird, kann ich nur lebhaft bedauern; werde aber etwaige fernere Beleuchtungen meiner Absicht vor der Hand unbeachtet lassen."

Gassner und Hirschbach bilden in diesem Falle nur die vorgeschobenen Posten einer weit zurückliegenden Unstimmigkeit, die zwischen K. Holz und A. Schindler, den beiden Vertrauten Beethovens, beim Fest der Enthüllung des Beethoven-Monumentes in Bonn in geradezu ehrloser Weise an die Öffentlichkeit gezerrt wurde. Eine Darstellung dieses Zwistes gibt Thayer, dem aber wichtiges Material nicht zugänglich gewesen zu sein

---

[166]) II 364.
[167]) I 333; die Zuschrift stammt wohl von A. Schindler.
[168]) 1845, 5. Bd. 152ff.

scheint.[169]) Denn wir finden sowohl in der Zeitschrift Gassners den Abdruck zweier Briefe, die Holz im Jahr des Beethovenfestes nur zu dem Zwecke veröffentlichte, um Schindler durch ein Zeugnis Beethovens in der Meinung der Kunstwelt herabzusetzen,[170]) als auch im Rep. energische Abwehrversuche Schindlers, wobei dieser mitteilt, daß der Wiener Verleger T. Haslinger an ihm schon 1835 einen Erpressungsversuch mit der gleichen Androhung verübte.[171]) Thayer äußert sich auch kaum über den Zeitpunkt des Wiederauflebens der alten Gegnerschaft; den Anstoß hat wohl Schindlers Beethovenbiographie vom Jahre 1840 gegeben, in der K. Holz überhaupt nicht erwähnt wird. Der erste Gegenzug K. Holz' bestand in der Übertragung seines vermeintlichen Rechtes auf Abfassung einer Biographie Beethovens an F. S. Gassner.[172]) Da Holz auch von der A. Wiener M. Z. in Schutz genommen wurde,[173]) mußte sich Schindler nach zwei Seiten wehren. Gegenüber dem schändlichen Verhalten, das Holz durch die Veröffentlichung dieser Briefe an den Tag legte, sind die verschiedenen ausfallenden Äußerungen Schindlers verständlich. Die Musikgeschichte kann aber beide Männer nicht freisprechen von der übergroßen Schuld: daß es beide durch engherzige Voranstellung ihrer winzigen Persönlichkeit, durch ihre stete Rücksichtnahme auf kleinliche persönliche Interessen versäumten, der Nachwelt ein durch beiderseitige Beobachtung ergänztes, wahrheitsgetreues Bild der Persönlichkeit Beethovens zu überliefern.—

Wiederum stehen wir bei einer Hervorkehrung persönlicher Interessen und Vorteile bei gleichzeitigem Zurückstellen des Wesentlichen. Vielleicht sind auch diese beiden Persönlichkeiten nur aus der von mir nun schon nach mehreren Seiten behandelten Um- und Mitwelt heraus zu verstehen; allerdings ist der Schaden in diesem einen Falle unermeßlich gegen die vielen sonstigen kleinlichen Dinge, die sich im Laufe unserer Betrachtung ergaben. —

Die Äußerungen des Rep.s über die Zeitschrift für Musikvereine und Dilettanten haften zu sehr an der Oberfläche; allerdings ist es verständlich, daß Hirschbach bei seiner steten

169) a.a.O. V 190ff.

170) Darauf beziehe ich die Vermutung Thayers, daß Holz „noch einmal annonym geantwortet" haben müsse (a. a. O. V 190).

171) I 469.

172) Das Vorhaben Gassners ist nicht verwirklicht worden.

173) Die A. Wiener M.Z. richtet heftige Angriffe gegen Schindler, z. B. 1841, 1. Jg. 245, 1845, 5. Jg. 18 und 432.

Voreingenommenheit gegen den Dilettantismus in der Gassnerschen Zeitschrift nur ein Organ der Musikvereine anzuerkennen gewillt ist.

Die besten Vorbedingungen zur Vereins-Zeitschrift sind jedenfalls vorhanden. Die regelmäßigen Berichte über die Tätigkeit der Chorvereine bilden heute noch eine interessante Fundgrube für die Geschichte des deutschen Chorgesanges,[174]) die sonstigen „Freien Aufsätze" behandeln in umfassender Weise alle Gebiete der Musik.[175]) Ihre Qualität steht auf hoher Stufe, und mancher Aufsatz theoretischen Inhalts übersteigt bei weitem das Verständnis des der Zeitschrift zugedachten Leserkreises.[176]) Natürlich dürfte eine Definition des Begriffes „Dilettant" nicht im Sinne Hirschbachs, also geringschätzend, gegeben werden, denn unter Dilettanten versteht die Gassnersche Zeitschrift den großen Kreis der Musikliebhaber im edelsten Sinne als Nichtberufmusiker.[177]) Geradezu auffallend ist — und in Hinblick auf das gänzliche Versagen mancher anderen Zeitschrift doppelt verdienstlich — die Stellung dieser Zeitschrift zu Berlioz und R. Wagner, denen neben Spohr und Mendelssohn ein beachtlicher Platz eingeräumt wird.[178])

Welch' hohe Anforderungen Gassner an die Musikschriftsteller (Kritiker) stellt, welche „eigentlich als Schiedsrichter zwischen Künstler und Publikum" stehen sollen, ersehen wir aus seiner Äußerung:[179])

---

[174]) Gelegentlich wird dabei die historische Entwicklung der Vereine wiedergegeben, z. B. der „Bremer Singakademie" 1844, 3. Bd. 197.

[175]) Sie beziehen auch andere Wissensgebiete ein, z. B. der Aufsatz „Das Ohr ein Abbild des Weltsystems, ein physiologischer, mathematischer und astronomischer Versuch behufs einer wissenschaftlichen Begründung des Tonsystems, zum weiteren Nachdenken für Freunde dieser Wissenschaften" von J. N. Huber 1844, 3. Bd. 1.

[176]) z. B. „Über die enneatonische Tonleiter als Grundlage der melodischen Tonsetzkunst" von J. N. Huber 1841, 1. Bd. 315 (es handelt sich um eine neunstufige Tonleiter).

[177]) „Eben so wenig als jeder Musiker Künstler ist, verdient jeder aus Liebhaberei Musiktreibende Dilettant genannt zu werden", 1841, 1. Bd. 4.

[178]) Nachrichten über Berlioz befinden sich schon im 1. Bd.; über R. Wagner sei hier ein prachtvoller Aufsatz J. P. Lysers erwähnt, in dem es u. a. heißt: „Wagner ist ein genialer Mensch, dabei aber stets sich bewußt, was er will. — Er kann, was wohl nur sehr wenige Genies, vielleicht kein anderes, in diesem Grade kann: was und warum er so und nicht anders komponiert, sich und anderen klar entwickeln" (1845, 4. Bd. 240).

[179]) 1842, 2. Bd. 14ff.

„Kritische Beleuchtungen von Kunstwerken oder Kunstleistungen aber, mit Gründen belegt, in anständiger Form und Sprache, offen ausgesprochen, nicht unter dem Deckmantel der Anonymität, verdienen und erhalten Dank und Anerkennung."

Mit dem Hinweis auf den Mißbrauch der Anonymität berührt Gassner einen weitverbreiteten Übelstand der Kunstkritik, der auch von Hirschbach unbeachtet blieb, ja sogar als willkommenes Mittel der Kritik angesehen wurde. Ganz richtig sieht Gassner die Folgeerscheinungen dieser Unsitte:

„Persönliche oder sonstige egoistische Rücksichten bestimmen in der Regel das pro oder contra der Urteile."

Schon in der Zeitschrift „Caecilia" findet sich eine Bemerkung über die erwünschte Anonymität der eingesandten Rezensionen, zur grundsätzlichen Forderung wird sie aber erst in der Gassnerschen Zeitschrift erhoben, so daß wir in ihr den ersten Versuch erblicken müssen, diesem auch noch von Schumann verteidigten Mißstand ein Ende zu bereiten.

Eine weitere Neuerung liegt in der Beschränkung: „für Musikvereine". Dadurch dient diese Zeitschrift einer bestimmten Interessengruppe innerhalb der Musik, so daß wir sie als eines der ersten Fach-Organe bezeichnen können. Daß sie damit der Zeit vorauseilte — die großen Sängerbünde gehören alle der jüngeren Zeit an — mag eine der Ursachen gewesen sein, warum sie sich nicht dauernd behaupten konnte. Die Schwierigkeiten in der Veröffentlichung der einzelnen Lieferungen, die Versuche zur Umgestaltung derselben u. a. deuten darauf hin, daß der Zeitschrift eine größere Wirkung versagt blieb. Auch in der geringen Fundierung durch den auf einen engen Wirkungskreis beschränkten Verlag können wir ein Hindernis für den Erfolg der Zeitschrift erkennen.

Die Vielseitigkeit und Klarheit der in diesen Blättern niedergelegten Ansichten, zu denen außer den obenerwähnten auch manche wertvolle Äußerungen über die älteren Meister wie Palestrina und Bach gehören,[180]) lassen uns heute erkennen, daß wir in der Zeitschrift für Musikvereine und Dilettanten ein Blatt von weitem Horizont, seltener künstlerischer Toleranz und umsichtiger Leitung besitzen, das vielleicht nur durch seine Vielseitigkeit einer ausgesprochenen künstlerischen Tendenz entbehrt, im Ganzen aber ein schönes Dokument ehrlicher Begeisterung für die Kunst darstellt.

[180]) z. B. 1845, 4. Bd., 21.

Euterpe
Ein musikalisches Monatsblatt
für Deutschlands Volksschullehrer
herausgegeben
in Gemeinschaft mit Bogenhardt, Seminarlehrer in Hildburghausen,
Erk, Seminarlehrer in Berlin, und Jacob, Kantor zu Konradsdorf in Schlesien
von
Ernst Hentschel,
kgl. Musikdirektor und Seminarlehrer in Weißenfels
Erfurt,
Verlag der Wilhelm Körnerschen Kunst-, Musikalien-, Antiquar.- und Instrumentenhandlung[181])

Zu den kleineren Musikzeitschriften, deren Besprechung im Rep. ebenfalls geplant war, gehört die Zeitschrift „Euterpe". Wir finden jedoch nur eine kurze Äußerung:

„Die Euterpe wird fortgesetzt.[182]) Doch hat dies Blatt so durchaus kein Interesse, daß wir lieber darüber schweigen."

Diese doppelsinnige Bemerkung bedarf nach zwei Seiten einer Ergänzung. Eine Zeitschrift, die sich nur an einen speziellen Kreis von Musikbeflissenen wendet, beansprucht kein allgemeines Interesse, da sie gewissermaßen auf Umwegen der Allgemeinheit dienen will. Solche Spezialisierungsbestrebungen liegen dem Rep. fern; daher vermag es das Neuartige daran hier ebenso wenig anzuerkennen wie in der im gleichen Jahr gegründeten „Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten".

Die zweite Deutung der lakonischen Bemerkung betrifft den unmittelbaren Zweck der Zeitschrift. Nur für Volksschullehrer bestimmt, nennt sie sich in einem weiteren Untertitel eine „musikalisch-pädagogische Zeitschrift" und bringt belehrende Aufsätze für Organisten und Kantoren, sowie über allgemeine Fragen der evangelischen Kirchenmusik. Da Hirschbach kirchenmusikalischen Fragen unwissend und a priori ablehnend gegenüberstand, hatte diese Zeitschrift für ihn kein weiteres Interesse, obwohl sie vieles enthält, was eine eingehende Würdigung verdient hätte. Aber so wenig das Rep. bei Besprechung der Zeitschrift „Caecilia" durch die äußere Hülle der historischen Aufsätze hindurch den Verlegereinfluß bloßzustellen versucht, so wenig kümmert es sich bei der „Euterpe" um die Tatsache, daß diese Zeitschrift eine Verlagsgründung par excellence darstellt, bei der der äußere

---

181) Gegründet 1841; zwölf Hefte bilden einen Band (Jahrgang); Freystätter führt den Titel ungenau an.

182) „Wird fortgesetzt" bezieht sich wohl auf eine vorübergehende Stockung in der Herausgabe der einzelnen Lieferungen.

Schein noch dadurch gefestigt wird, daß auf dem Titelblatt achtunggebietende Namen mit vollem Titel, Dienstbezeichnung und Ortsangabe geradezu als Schild für die eigenen Reklamezwecke verwendet werden. Diesem Respekt gebietenden Titel stellen sich die schwächlichen Aufsätze gegenüber, in denen nur selten ein beachtenswerter Gedanke ausgeführt wird; wenn es einmal gewagt wird, Verbesserungsvorschläge zur Diskussion zu bringen, dann werden sie vorsichtig eingekleidet:[183])

„Obgleich in unserer Zeit das kirchliche Musikwesen wacker fortgeschritten ist, so unterliegt es doch durchaus keinem Zweifel, daß, um Alles allenthalben auf den erwünschten Standpunkt zu bringen, noch Vieles zu tun übrig ist."

Dies sind dabei noch die Eingangsworte eines der wertvollsten Aufsätze dieser Zeitschrift, in dem versucht wird, das „Musikalische Unwesen an heiliger Stätte" — so ist der von Jacob verfaßte Aufsatz betitelt — ernstlich zu kritisieren. Neben Jacob bemerken wir in den ersten sechs Jahrgängen nur selten einen Namen von Klang, 1843 bis 1844 hat nur ein Aufsatz A. G. Ritters über Händels Oratorium „Samson" größere Bedeutung.[184]) Der schon an anderer Stelle gewürdigte Tiefstand der Musikpädagogik überträgt sich natürlich auch auf das kirchenmusikalische Gebiet, so daß wir die pädagogischen Aufsätze ebenfalls als unergiebig bezeichnen müssen.

Ein wirklich positives Moment bleibt — und nun müssen wir eine Verschiebung unserer grundsätzlichen Einstellung vornehmen — das in der Zeitschrift spürbare umfangreiche Wirken des Verlegers G. W. Körner. Sein unermüdliches Bestreben, durch fortgesetzte Publikationen auf dem Gebiete der Kirchenmusik, namentlich der Orgelkompositionen, die wertvolle Literatur früherer Jahrhunderte für den gottesdienstlichen Gebrauch wieder zu erwecken, verdient uneingeschränkte Anerkennung. Seiner glücklichen Verbindung mit Aug. Gottf. Ritter, dem neben K. F. Becker bedeutendsten Fachmann auf dem Gebiete der Orgelmusik, verdankt manche Sammlung von Orgelwerken ihr Entstehen, vor allem das großzügige Werk „Der Orgelfreund", eine periodisch fortgesetzte Sammlung von Orgelwerken, deren erster Band 1841 erschien. Leider enthält die Sammlung eine Reihe von Werken neuerer Autoren, was zur Zeit der Veröffentlichung der Sammlung wohl erklärlich war, aber den Wert der Ausgabe etwas beeinträchtigt. So bezieht sich eine Kritik des

[183]) 1843, 3. Jg. 57.
[184]) 1844, 4. Jg. 49.

Rep.s über den 3. Band dieser Sammlung wohl hauptsächlich auf die neueren Werke:[185])

„Für kein Instrument wird so viel Trocknes geschrieben wie für die Orgel, das beweisen wieder vorliegende Hefte. Es gibt unter den Organisten gar zu viele musikalisch-geistlose; wie sollten diese es verstehen, Würde mit Eindringlichkeit zu verbinden? ihre Kompositionen sind, wie hier, meist ganz nüchtern und schwunglos. Was wir aber in der Gottesschöpfung so sehr anbeten, das ist ja eben die Schönheit."

Die bekannte unhistorische Einstellung Hirschbachs erklärt das Fehlen einer sachlichen Kritik, die vor allem die alten und neuen Werke gesondert zu würdigen gehabt hätte.

Bis zum Jahre 1846 waren von der Sammlung „Der Orgelfreund" neun Bände im Druck erschienen; eine Zusammenstellung aller Orgelwerke, die der Initiative des Verlegers ihr Entstehen verdankten, zählt daneben auf:[186]) ein dreibändiges Präludienbuch, ein zweibändiges Postludienbuch, eine zweibändige Sammlung „Der vollkommene Organist" und das zweibändige „Neue Orgel-Journal". Dazu kommen noch „Der Kantor und Organist" (ein Band), „Das höhere Orgelspiel" (sieben Hefte) und „der Orgelvirtuos" (zweihundertfünfzig Hefte). Von anderen Werken sind aus diesem Verlage in derselben Zeit hervorgegangen: Ritters „Kunst des Orgelspiels", Toepfers „Theoretisch-praktische Organistenschule", M. G. Fischers „Choralmelodienbuch mit Vor- und Zwischenspielen", und nicht zuletzt die erste vollständige Ausgabe von J. S. Bachs „Orgelbüchlein".[187])

Zur Zeitschrift „Euterpe" tritt 1844 als Beiblatt zum „Orgelfreund" die Zeitschrift „Urania", die sich aus kleinen Anfängen bis zur selbständigen und langlebigen Musikzeitschrift entwickelte. Ob es sich dabei um eine bloße Zweiggründung handelte, die neben der den Lehrern gewidmeten „Euterpe" nun ausschließlich den Interessen der Organisten gewidmet sein sollte, oder ob der Verleger wirklich besondere Ziele dabei im Auge hatte, bleibe dahingestellt. Die genaue Bezeichnung: „Eine musikalische Zeitschrift zur Belehrung und Unterhaltung für Deutschlands Organisten sowie für Behörden, Geistliche und Freunde der Orgel und des Orgelspiels"[188]) gibt keine weitere Auskunft. Die Mitwirkung A. G. Ritters — neben F. Kühmstedt und G.

---

185) Pr. 25.

186) Euterpe 1846, 6. Jg. 149.

187) Angezeigt in der „Euterpe" 1845, 5. Jg. 221. In der Ges. A. der Werke Bachs wird der Verlag Körner zweimal erwähnt (38. und 40. Bd.).

188) Freystätters Angaben bestätigen, daß der Untertitel dieser Zeitschrift mehrfach verändert wurde.

Siebeck — sichert der ebenfalls vom Verleger F. W. Körner herausgegebenen „Urania" jedoch größere Bedeutung.

Durch das getrennte Interessengebiet wurde der Fortbestand der „Euterpe" nicht gefährdet; beide Zeitschriften gehören mit der Gassnerschen „Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten" zur Gruppe der „Fachorgane"; sie sind die Vorläufer der „Verbandszeitschriften", der „amtlichen Organe" verschiedener Musikzweige etc., von denen die Gegenwart mehr als hundert kennt.

Das im Vordergrunde stehende Verlegerinteresse verleugnet sich in beiden Zeitschriften nicht; besonders tritt es jedoch in der „Euterpe" hervor. So können wir die schon erwähnte Kontroverse mit der Zeitschrift „Caecilia" verstehen, die durch die Rezension eines gleichnamigen Werkes hervorgerufen wurde.[189]) Eigenartig bleibt dabei, daß der Verlag Schott 1845 ein Werk veröffentlicht, das den gleichen Namen trägt wie die seit 1841 im Körnerschen Verlage erscheinende Sammlung „Der praktische Organist".

Einmal verirrte sich auch ein Aufsatz A. Schindlers in die „Euterpe": es ist der Abdruck eines Artikels aus der Rheinischen Zeitung, datiert „Aachen, den 14. 11. 1842", in dem Schindler in seiner bekannten polemischen Art die Musikschriftstellerei einer Kritik unterzieht und dabei sagt:

„daß zunächst die Redaktoren der Musikorgane, dann die meisten Mitarbeiter im Solde der Musikverleger und vornehmsten Aristokraten unter dem Virtuosenvolke stehen, daher um die Wahrheit herumgehen, wie die Katze um den heißen Brei."[190])

Schließlich fährt er fort:

„Wohl tauchen dermal einige tüchtige Männer in der Leipziger Neuen Zeitschrift für Musik auf, als: Dr. Kahlert, Dr. Krüger, H. Hirschbach und J. Fels, denen das Wort für die gute Sache ernst und kräftig vom Munde geht, und die Mut und Begeisterung haben, auf die groben Irrtümer der modernen Musik mit Fingern zu zeigen."

Dies ist die einzige mir bekannt gewordene Erwähnung Hirschbachs in der „Euterpe"; sie fällt aber in die Zeit vor der Gründung des Repertoriums.

---

[189]) Siehe oben S. 309ff.

[190]) 1843, 3. Jg. 50, unter „Journalschau"; sie enthält jedoch keine Urteile über andere Zeitschriften, sondern nur gelegentliche Auszüge und Mitteilungen aus Zeitschriften und Tagesblättern.

Berliner Musikalische Zeitung
Unter Redaktion von .G Gaillard
herausgegeben
von einem Verein von Künstlern und Kunstfreunden
Berlin,
Verlag von G. A. Ghallier & Comp.[191])

Mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt Hirschbach die Gründung einer Musikzeitschrift in seiner Heimatstadt Berlin:

„Über die neue Berliner musikalische Zeitung wollen wir noch kein Urteil aussprechen. Nur eins wollen wir den Herren dort sagen: „Wenn euer Unternehmen wirklich eine Bedeutung haben soll, so räumet vor Allem bei euch auf. Widersetzet euch der Afterkritik in den Berliner politischen Blättern, fasset also zuerst euere eigenen Zustände streng ins Auge, und suchet ihnen mit ganzer Kraft eine der Kunst und Wahrheit gemäße Wendung zu geben. Das sei euere Aufgabe. In anderer Hinsicht werdet ihr doch nicht mit den bestehenden musikalischen Zeitschriften wetteifern können; aber so werdet ihr euch ein wahrhaftes Verdienst erwerben."

Diese und die anschließenden, immer wieder Hirschbachs Forderung nach „Rechtlichkeit und strengster Wahrheit" betonenden Ausführungen bedeuten trotz der schroffen Formulierung des der Zeitschrift zugewiesenen speziellen Aufgaben-Komplexes eine freundschaftlich-abwartende Haltung. Die gleiche Stellung nimmt die Berliner M.Z. ein, zitiert sie doch schon vor der Veröffentlichung obiger Ausführungen folgende Stelle aus dem Rep.:[192])

„Herrmann Hirschbach sagt in seinem kritischen Repertorium: „Der ganze Musikalienhandel ist ein widerwärtiger Klumpen von Torheit und niedriger Gesinnung, wie bei weitem nicht der Bücherhandel", und was das Schlimmste ist, H. hat die Wahrheit gesagt."

Bald darauf erscheint ein neuerlicher Hinweis auf das Rep., aus dem hervorgeht, daß die Berliner M.Z. das Verfahren Hirschbachs grundsätzlich billigt.[193]) Eher als Zurechtweisung, denn als Mahnung, sich vor Übertreibung zu hüten, sagt aber Fl. Geyer, ein Mitarbeiter der Zeitschrift, später:[194])

„Herr Hirschbach wird nicht müde, in seinem kritischen Repertorium den Komponisten zuzurufen: „Ihr seid allzumal Sünder und mangelt

---

[191]) Gegründet 1844. Die drei von mir eingesehenen Bände decken sich mit den Jahren 1844/45/46. Die erste Nummer erschien am 27. 1. 1844, die letzte nach Freystätter im Oktober 1847 (wöchentlich eine Nummer). Die Zeitschrift enthält keine fortlaufende Seitenbezifferung.
[192]) 1844, 1. Jg. 1 (Rep. Pr. 5).
[193]) 1844, 1. Jg. 17.
[194]) 1844, 1. Jg. 22; die Notiz ist „Fl. G." unterzeichnet.

des Ruhmes, den ihr vor mir haben sollt. Au wai! Es ist ein groß Geschrei in Israel über die falschen Propheten. „Ich will Euch Einen senden; den sollt ihr hören", spricht der Herr! „Welcher Herr?" Der Verleger besagten Repertoriums. Der Eine ist Herr Hirschbach. — Wenn ich die Welt durch blaues Glas ansehe, so ist Alles ganz blau. Wenn mit rotem Glase, glüht auf einmal Alles. Mit meinen Augen sehe ich die Welt, wie sie ist. Baue daran, aber reiße nicht bloß herunter. Sei doch der Erste, der vernünftig baut."

Damit ist das vorherige gute Einvernehmen gestört, doch bleibt Hirschbach maßvoll:

„Der Anblick der Berliner musikalischen Zeitung mußte den mit Schmerz erfüllen, der weiß, was Berlin not tut."

Auch die weiteren Ausführungen, die in dem Wunsche gipfeln, daß sich die Tendenz und der Geist der Zeitschrift verbessere, bleiben auf sachlichem Boden. Dagegen gefällt sich die Berliner M.Z. in der Veröffentlichung gehässiger Notizen gegen „das Repertorium für Eitelkeit, Anmaßung, hohlen Dünkel, Großsprecherei und nebelige Frühlingsbetrachtungen".[195]) Die meisten Angriffe gelten natürlich der Persönlichkeit Hirschbachs, der „neunzehn zwanzigstel seiner Rezensionen . . . trotz der verschiedenen Nummern . . . selbst verfaßt", und der das Rep. nur gegründet habe, „um an andern Künstlern seinen Verdruß darüber auszulassen, daß Niemand von seinen tiefsinnigen, musikalischen Kompositionen, Faust-Quartetten u. s. w. etwas hören will". Bei dieser Gelegenheit wird auch A. Schindler, „der Associé des Herrn Hirschbach", der „geflissentlich entstellten und unwahren Berichterstattung" bezichtigt.

Hirschbach besaß Freimut und Offenheit genug, diesen scharfen Angriff gelegentlich einer Katalogisierung aller gegen das Rep. gerichteten Artikel zu erwähnen.[196]) Damit schließen die Nachrichten des Rep.s über die Berliner M.Z.; diese aber läßt nicht locker, schreibt weiter von „Kniffen obscurer Journale", die „durch Angriffe auf angesehene Personen die öffentliche Aufmerksamkeit" zu erregen versuchen,[197]) ironisiert, wiederum subjektiv-gehässig, einen Artikel Hirschbachs in der Novellenzeitung — er „will sich in der Novellenzeitung Genugtuung verschaffen, weil er wahrscheinlich fürchtet, daß in seinem Repertorium keinen zwanzig Leuten sein Geschreibsel zu Gesicht kommt"[198]) — äußert sich über die „Journalschau" des Rep.s,

---

[195]) Dieses und die folgenden Zitate sind aus Nr. 33 des 1. Jg.s (1844).
[196]) I 423. Das Verzeichnis wurde nicht fortgesetzt.
[197]) 1846, 3. Jg. 11.
[198]) 1845, 2. Jg. 6.

in der „alle sehr schlecht wegkommen", und benützt schließlich Hirschbach als Vergleichsobjekt in einer der damals üblichen Erwiderungen gegen einen Angriff des Verlages Bote & Bock, der sich über eine schlechte Kritik seines Verlagsreklamekonzertes beschwerte.[199])

Es ist das sprichwörtliche Verhängnis Hirschbachs, daß die Opposition, die er durch sein Rep. hundertmal herausgefordert, schließlich von einer Zeitschrift ausging, der er sich nur milde zeigte, an deren Verhalten ihm auch schon deswegen viel gelegen war, weil sie in seiner Heimatstadt erschien. Ob aber just die Berliner M.Z. und die in ihr wirkenden Schriftsteller Fl. Geyer, O. Lange etc. Berechtigung besaßen, als Anwalt aller übrigen Zeitschriften aufzutreten, sei kurz untersucht.

Ein unzweifelhaftes historisches Verdienst der Berliner M.Z. besteht in der besonderen Beachtung R. Wagners, die M. Koch, der Biograph des Meisters, folgend darstellt:[200])

„Der Dritte durch den „Holländer" für Wagner gewonnene Berliner[201]) war . . . Karl Gaillard . . . In der von ihm 1844 begründeten „Berliner musikalischen Zeitung", die sich wegen ihrer Unparteilichkeit nur bis zum Oktober 1847 halten konnte, wagte der Redliche im Gegensatz zur gesamten Berliner Kritik für den „Holländer" einzutreten."

Das persönliche Verdienst K. Gaillards[202]) bleibt auch dann ungeschmälert, wenn wir die von M. Koch als verhängnisvoll bezeichnete „Unparteilichkeit" seiner Zeitschrift auf das wirkliche Maß reduzieren. Daß K. Gaillard Mitinhaber des Verlages der Zeitschrift gewesen ist, fällt dabei nicht so sehr ins Gewicht als die Tatsache, daß der offenkundigen und verständnisvollen Parteinahme für R. Wagner keine Hebung des gesamten künstlerischen Niveaus der Zeitschrift zur Seite steht. So wird Berlioz durchaus gehässig-ablehnend beurteilt,[203]) in R. Schumann zwar der journalistische Kollege geachtet, seinen Kompositionen aber wenig Aufmerksamkeit geschenkt, was sich, abgesehen von der seltenen Erwähnung seiner Werke vor allem in der naiven Frage dokumentiert:[204])

---

[199]) Andere Bemerkungen nebensächlicher Art können hier übergangen werden.

[200]) „Richard Wagner" von Max Koch, Berlin, 1913, II 92.

[201]) Die anderen sind Karl Werder und Alwine Fromman.

[202]) Das Riemannsche Musiklexikon führt K. G. nicht an. Zitate aus Wagners Briefen an Gaillard bringt Glasenap II; siehe ferner Kloss „R. Wagner Briefe an Freunde und Zeitgenossen", 43, 50, 58.

[203]) z. B. 1844, 1. Jg. 1, 26, 33 etc.

[204]) 1845, 2. Jg. 46.

„Woran liegt es, daß Schumann, der in Leipzig so viele enthusiastische Verehrer hat, mit seinen Werken fast gar nicht über die sächsischen Grenzen hinausdringt?"

Daß die Berliner M.Z. für das Schaffen Schumanns positiv eingetreten wäre, ist ihr also nicht eingefallen. Am deutlichsten wird das kunstkritische Niveau der Zeitschrift beleuchtet durch eine Kontroverse zwischen H. Menges und O. Lange über Mendelssohns „Paulus". Ersterer verteidigt den „Paulus" gegen einen Artikel Langes in der Vossischen Zeitung, in dem u. a. behauptet wird, daß dieses Werk

„nicht als Erguß eines wahrhaft schöpferischen Genies auftritt, sondern aus der feinsten Reflektion, aus einer seltenen und wohldurchdachten Berechnung kirchlich-musikalischer Effekte hervorgegangen sei."[205])

Die weitere Verteidigung Langes — nunmehr in den Spalten der Berliner M.Z. — erinnert an Graf Laurencin, den unter „Philokales" schreibenden Mitarbeiter der A. Wiener M.Z., der schließlich seine Bekehrung zu Mendelssohn freimütig eingestand.[206]) Da aber O. Lange einer der tätigsten Mitarbeiter der Berliner M.Z. gewesen ist, im Vorwort zum zweiten Jahrgang auch als Sprecher der Redaktion auftritt,[207]) ist die Rückwirkung seiner Mitarbeit auf das Niveau der Zeitschrift außerordentlich fühlbar. So können wir sagen, daß R. Wagner durch seinen „Fliegenden Holländer" wohl K. Gaillard zum Freunde gewonnen hat, daß aber dessen Beiträge über Wagner auf das übrige kunstkritische Niveau der Berliner M.Z. keinen Einfluß auszuüben vermochten.

Die Gesamthaltung des Blattes — dies ist gerade in dieser jüngsten musikjournalistischen Schöpfung, die wir zu behandeln haben, außerordentlich bemerkenswert — folgt der von mir schon erwähnten allmählichen Umbildung des Inhalts der Musikzeitschriften. Wohl liegen den einzelnen Lieferungen noch sogenannte „Verlagsberichte" über die Neuerscheinungen des eigenen Verlages bei, doch werden diese Werke in der Rubrik „Werk-

---

[205]) Zitiert nach der Berliner M.Z. 1846, 3. Jg. 40; die Kontroverse beginnt 1846, 3. Jg. Nr. 21 und endet in Nr. 41 dieses Jg.s.

[206]) Siehe oben S. 297ff.

[207]) In dem Vorwort steht eine Bemerkung über Hirschbach: „Auch wollten wir kein Repertorium schreiben. Was daraus entsteht: — Doch schweigen wir, um nicht gleich mit Polemik zu beginnen!" 1845, 2. Jg. 1. Otto Lange wurde 1847 (Riemann gibt irrtümlich 1846 an) Mitredakteur der „Neuen Berliner M.Z." (Verlag Bote u. Bock).

kritik" nicht besonders bevorzugt. Kleinere Werke, Gebrauchs- und Modemusik werden nicht besprochen, auch scheint eine Erfassung aller größeren Werke nicht beabsichtigt gewesen zu sein.

Dafür tritt die „Aufführungskritik" in den vielen Berichten über die Berliner Konzerte, in der Menge kleinerer Berichte aus anderen Orten und in der sorgfältig redigierten Korrespondenz deutlich hervor. F. Liszt wird von allen Orten her mit ironischen Schmähungen verfolgt, Meyerbeer stets hochgehalten[208]) und auch die Wertschätzung Spontinis nicht nur durch einen Aufsatz von Fétis[209]) allein bekundet. Die Aufführungsberichte überragen schon an Umfang alle anderen Rubriken. Der gegenseitige Austausch der Mitarbeiter — ich habe schon erwähnt, daß K. Gaillard auch Mitarbeiter der „Signale" gewesen ist — bringt es mit sich, daß viele kurze Nachrichten anderen Zeitschriften entnommen sind. Kleine und kleinste Zeitschriften werden zitiert, literarische und musikalische, unter denen sich einige befinden, die eine Trennung und eindeutige Fixierung als „literarisch" oder „musikalisch" nicht ohne weiteres gestatten. Ich zähle auf: „Koffkas Theaterzeitung, „Deutsche Theaterzeitung, Archiv für das Gesamt-Interesse der deutschen Bühnen und ihrer Mitglieder", die „Elegante Bibliothek moderner Novellen", herausgegeben von Feodor Wehl, „Berliner Stecknadeln", die Zeitschriften „Europa" und „Jahreszeiten", der (Berliner) „Figaro", redigiert von C. O. Hoffmann, die „Theater-Lokomotive, Öffentlichkeit für Bühnenwelt und Schauspielwesen", redigiert von Jul. Koffka, deren erste Nummern von der Berliner M.Z. besprochen werden, das „Magazin für die Literatur des Auslandes", die „Allgemeine Theater-Chronik", die „Zeitungshalle" und „Winters Bühnenwelt". Hinzu kommen Nachrichten, die die Berliner M.Z. aus französischen und spanischen Musikzeitschriften entnimmt, aber auch einige Musikzeitungen, die bei Freystätter nicht erwähnt sind, wie die „Cohnfeldsche norddeutsche Zeitschrift für Musik" und die „norddeutsche Theaterzeitung". Die enormen Schwierigkeiten, die der Beschaffung solcher Zeitschriften im Wege stehen, machen es mir unmöglich, diesen Rückfall der

---

[208]) Wir finden einen Bericht über „Das Feldlager in Schlesien" 1844 1. Jg. 47, über die „Hugenotten" 1846, 3. Jg. 10 und über die Musik zu „Struensee" 1846, 3. Jg. 39; demnach ist H. Riemanns Ansicht, daß die Berliner M.Z. 1847 „mit verändertem Titel [Neue Berliner M.Z.] in Meyerbeers Lager überging", nicht mehr aufrecht zu halten (Gesch. d. M. seit Beethoven, 472). Eine unwillkürliche Schwenkung ist nur durch das Ausscheiden K. Gaillards erfolgt.

[209]) 1845, 2. J. 34 ff.

Musikzeitschriften der vierziger Jahre in die frühere enge Anlehnung an die rein literarischen Zeitschriften hier im einzelnen zu erörtern. Ich muß mich hier begnügen, zu erwähnen, daß das bunte Durcheinander der mannigfaltigsten Nachrichten aus den verschiedenen Zeitschriften als ein Symptom für den Zerfall der nur schwer errungenen Selbständigkeit der rein musikalischen Zeitschriften anzusehen ist, dem sich gleichzeitig die Neubildung und Umrubrizierung der Musikzeitschriften anschließt. Als innerste Triebfeder dieser Umgestaltung ist das Bestreben, dem Tag und den Augenblicksbedürfnissen zu dienen, anzusehen. Aus diesem Bestreben heraus gerät das musikalische Fachschrifttum in eine Krise, aus der sich nur wenige Zeitschriften erretten konnten. Die krasseste Durchführung neuer Ziele ist in der Form der „Signale" gegeben, die ja auch der Berliner M.Z. am nächsten stehen. Versuchen die „Signale" eine vollkommene Revolutionierung des Inhaltes einer Musikzeitschrift herbeizuführen — sie gelingt indes nur durch Abgleiten in das Gebiet des Humors, also durch die Annäherung an politisch-satirische Zeitschriften — so bleibt die Berliner M.Z. zur Hälfte noch auf dem Boden der bisherigen musikjournalistischen Gewohnheiten: das Nebeneinander der älteren Überlieferung und der neuen Formung verleiht ihr ein besonderes Gepräge, die Vielseitigkeit nach allen Seiten untergräbt aber ihre Existenz. Mangels starker Fundierung durch einen namhaften Verlag weicht sie 1847 der „Neuen Berliner Musikzeitung" die vom Verleger G. Bock (Bote & Bock) herausgegeben wird.

Kurze Bemerkungen über sonstige Fachzeitschriften

Hinweise auf Tagesblätter

Außer den Berichten über die größeren Zeitschriften bringt das Rep. eine Reihe Notizen über solche fremdsprachige Zeitschriften, die durch besondere Umstände, meist durch die Bedeutung des Autors eines wertvollen Beitrages, Beachtung erforderten. Daneben erfolgt gelegentlich eine Bemerkung über kleine, z. T. auch bei Freystätter nicht genannte Zeitschriften, und schließlich wird manche politische Tageszeitung zitiert, weil deren musikalische Berichterstattung eine Stellungnahme gebot. Wir gewinnen dadurch einen Einblick in die vielseitige Tätigkeit Hirschbachs, die sich über die Hauptarbeit im „Kritischen Anzeiger" hinaus auf alle musikalischen Vorgänge erstreckt. Schon die Arbeitsleistung an sich verdient uneingeschränkte Anerken-

nung: wieviel drängt sich in die Spalten des Rep.s während der zwei Jahre seines Bestehens zusammen!

Fast jede der kurzen Bemerkungen beleuchtet ein wichtiges Problem, wie sich denn überhaupt Hirschbachs polemische Berichterstattung insofern als treffend erweist, als dadurch eine Reihe prinzipieller Fragen, die auch ferner liegende Gebiete berühren, aufgerollt werden. So gerät schon die erste hier anzuführende Nachricht — ich folge der fortlaufenden Berichterstattung des Rep.s — auf nationales Gebiet. Sie betrifft die Erwähnung der Zeitschrift:[210])

„Venec, Sbjrka ceskych Zpevu. Obsahujici skladbe od A. d'Adhémara, D. F. E. Aubera, V. Belliniho, L. van Beethovena . . . Boieldieua . . . Mozarta . . ." etc. Prag, Verlag Hoffmann.

Aus sprachlichen Gründen ist ein genaueres Eingehen in die Tendenz dieser Zeitschrift nicht möglich; der Referent des Rep.s schreibt:

„Vorliegendes Werk enthält nebst einer literarischen Beilage eine Sammlung von Gesängen teils einstimmig mit Pianofortebegleitung, teils mehrstimmig ohne diese. Sie sind Kompositionen der oben angeführten Komponisten, deren Namen man zu slavisieren nicht unterlassen hat, um es ja so national als möglich zu machen."

Wie erbärmlich wirkt neben diesem gesunden Bestreben, die Namen der Komponisten mit den natürlichen Deklinationsendungen der eigenen Sprache anzuführen, die Jahrzehnte lang geübte Sitte der deutschen Komponisten, die Titelblätter ihrer gedruckten Werke fremdsprachig zu schreiben, und obendrein noch fremdsprachige Vornamen wie Louis, Giacomo etc. zu führen!

Es ist hier nicht der Ort, die nationalen Bestrebungen — der anderen Völker! — auf dem Gebiete der Musik zu verfolgen, den Unterschied einer nur künstlich konstruierten „Nationalmusik" von den innerlich begründeten Unterschieden der Völker und deren Auswirkung in der Musik, wie wir sie in der Melodik, Harmonik und Rhythmik zu erkennen vermögen, des Näheren zu betrachten. Die Verschmelzung des übernommenen fremden Musikkulturgutes mit dem einheimischen Vorhandenen gelingt mit Hilfe der Sprache. So sehen wir neben einigen wenigen slavischen Komponisten die stattliche Reihe fremder Künstler; die Sprache baut weiter die Brücke zur spezifischen Nationalmusik: das gleiche Heft des Rep.s bringt die Besprechung

[210]) Pr. 38; die Zeitschrift ist bei Freystätter genannt.

einer tschechischen „National-Lieder-Sammlung" von J. P. Martinowsky:[211])

„In neuester Zeit tut man bekanntlich in Böhmen viel für die Literatur der slawischen Sprache und beabsichtigt somit eine entschiedenere Ausgestaltung der Nationalität (wer kennte nicht den Absonderungsgeist der slawischen von den germanischen und übrigen Volksstämmen Deutschlands?). Offenbar soll die Musik diese Zwecke mit fördern und man bedient sich daher eines sehr zweckmäßigen Mittels. So viel zur Erklärung dieser ungewöhnlichen Erscheinung. Was die Lieder betrifft, so tragen sie fast sämtlich ein charakteristisches Gepräge, der dreiteilige Periodenbau kommt sehr häufig vor, wie sie denn überhaupt in rhythmischer Beziehung höchst eigentümlich sind."

Es ist ein besonderes Verdienst des Rep.s, auf diese Zusammenhänge hingewiesen und das Übergreifen der tschechisch-nationalen Bestrebungen auf das Gebiet der Musik klar und zutreffend dargelegt zu haben. —

Wie mächtig sich auf dem Gebiete des Musikjournalismus die Teilung in einzelne Interessengebiete gerade zu jener Zeit bemerkbar macht, zeigt eine kurze Besprechung der Zeitschrift:[212])

„Die Tonhalle. Eine Zeitschrift für Musik, zur Belehrung und Unterhaltung für die Mitglieder des Hamburger Volksgesang-Vereins. Herausgegeben von einem Freunde der Musik, redigiert von G. A. Groß. Band I, Semester von 26 Nummern... mit Musikbeilagen, 4stimmige Männergesänge enthaltend. Hamburg, Verlag Niemayer (in Kommission)."

Wir können in dieser bei Freystätter nicht genannten Zeitschrift, deren Probeheft 1843 erschien, leicht einen Nachfolger der 1837 gegründeten „Hamburger Musikalischen Zeitung" erblicken, da sie denselben Herausgeber und den gleichen Verleger im Titel führt. Auch die Hervorhebung, daß das Lesepublikum gleichzeitig „unterhalten" werden solle, ist beiden Zeitschriften gemein. Die Besprechung lautet:

„Die vorliegenden zwei Probenummern enthalten, neben unterhaltenden und Kunst-Notizen, teils Musikwissenschaftliches, teils anderes für Sänger Belehrendes, wie: über Tonbildung, Diätetisches usw."

Die Zeitschrift „Tonhalle" gehört, wie die nur zwei Jahre lang erschienene „Hamburger Musikalische Zeitung", trotz ihrer Beschränkung auf einen bestimmten Leserkreis zu den Versuchen, in Hamburg eine Musikzeitschrift heimisch zu machen.[213])

---

[211]) Pr. 32.
[212]) Pr. 39.
[213]) Nachhaltiger Erfolg blieb den vielen bei Freystätter angeführten Zeitschriften versagt.

Eine weitere, Freystätters Katalog rektifizierende Nachricht betrifft die Erwähnung der

„Zeitschrift für Orgel, Klavier- und Flügelbau, so wie für die Anfertigung der Geigen, Bratschen, Cello's und Bässe, der dazu gehörigen Saiten und Bogen, ingleichen sämtlicher Blas- und anderer musikalischen Instrumente. In zwanglosen Heften (jährlich 3-4), Heft 1. Mit zwei Quarttafeln Abbildungen. Weimar, Voigt."

Das Rep. fügt nur hinzu:[214]) „Ein recht empfehlenswertes Unternehmen". Ich begnüge mich, auf diesen Vorläufer der zahlreichen Instrumentenzeitschriften der Gegenwart hinzuweisen, den Freystätter erst von 1848 an registriert. Fast scheint es, als ob die Krise der großen Musikzeitschriften die Spezialisierung und damit die Erlangung einer wichtigen Stufe in der Entwicklung der musikalischen Zeitschriften begünstigt habe. —

Die Verfolgung fremdsprachiger Zeitschriften führt Hirschbach u. a. auf sein Lieblingsgebiet, auf das Eintreten für die Werke Beethovens. So wendet er sich scharf gegen eine in der Brüsseler „Emancipation" veröffentlichte Besprechung des „Fidelio", in der Fétis, der Autor derselben, u. a. sagt:[215])

„Das Finale im Fidelio ist von großer Wirkung; aber um dahin zu gelangen, muß man sich durch das Dikicht von 10-12 mittelmäßigen Stücken fortschleppen."

Hirschbach weist in seiner Notiz darauf hin, „wie schwer das Verständnis echt deutscher Musik sogar ausländischen Musikgelehrten wird".

Die Pariser Musikkritikverhältnisse werden nur summarisch erwähnt:[216])

„Nirgends liegt die musikalische Kritik mehr im Argen als in Paris. Dort bestimmen Geld und Persönlichkeit alles. Mit Berlioz' Rezensionen ist es durchaus nicht besser beschaffen. Gewissen und Gesinnung sucht man vergeblich darin. Dieser Anblick ist traurig."

Der Ablehnung der musikkritischen Arbeiten Berlioz' folgt eine weitere Stellungnahme gegen die Veröffentlichung seiner „musikalischen Reise durch Deutschland", die von den Hamburger „Blättern für Musik und Literatur", auszugsweise aber auch von anderen Musikzeitschriften abgedruckt wurde. Hirschbach findet, daß sich Berlioz in diesen Reisebriefen zu sehr in den Mittelpunkt stellt und bei seiner Unkenntnis der deutschen Spra-

---

214) I 195.
215) I 370.
216) II 160.

che auch nicht in der Lage sei, eine wahrheitsgetreue Schilderung der musikalischen Verhältnisse Deutschlands zu verfassen.[217])

Übergehen wir ein Zitat des Rep.s aus der Brüssler „l'Indépendance",[218]) in der sich Fétis über die mangelnden Leistungen einer in Brüssel gastierenden deutschen Operntruppe beklagt, so gelangen wir wieder zu einer energischen Stellungnahme für Beethoven, diesmal allerdings gegen eine gutmütige Entgleisung der „Wiener Theaterzeitung". Das Rep. zitiert daraus den Satz:[219])

„Damit aber, neben dem prüfenden Genusse des Neuen auch dem anerkannt klassischem Alten die gebührende Huldigung zu Teil werde, beabsichtigt man mehrere Stücke aus Beethovens großartiger D Missa zu geben."

Hirschbach setzt mit Recht hinzu:

„Soll man das für Ernst oder Scherz halten? Beethovens „Missa solemnis" zählen die Wiener schon zu dem Alten und haben sie doch noch niemals vollständig zur Aufführung gebracht![220]) Horribile dictu." —

In der Verteidigung Beethovens gegen Aussprüche Unberufener, die, jeglichen Verständnisses bar, dessen Namen nur mißbrauchten, um in selbstgefälligen Wortspielen vor ihren Lesern zu glänzen, erlahmt Hirschbach nicht. So führt unser Bericht mit Umgehung einiger nebensächlichen Bemerkungen[221]) wiederum zu diesem Thema:[222])

„Nach der Leipziger Allgemeinen Deutschen Zeitung unterscheidet sich die große Messe Beethovens dadurch von der Neunten Sinfonie desselben, daß sie nicht bloß eine Musik für den Geist, sondern auch eine für das Ohr ist. — Auch nicht übel! — Was wird doch in solchen politischen Zeitungen für musikalischer Unsinn jährlich zusammengeschrieben! —"

Damit kommen wir zu den Berichten über die Tageszeitungen. Sie sind nicht sehr zahlreich, doch zeigt es sich, daß dabei grundsätzliche Dinge erörtert werden. So veröffentlicht das Rep.

---

[217]) Pr. 48.

[218]) I 422.

[219]) I 467; der Satz stammt allerdings aus einer Anzeige: „Große Konzerte des Wiener Chorregenten-Vereins". Die Zeitschrift ist bei Freystätter nicht genannt.

[220]) Die erste vollständige Aufführung fand unter Joh. Herbecks Leitung am 17. März 1861 (!) statt (R. Perger und R. Hirschfeld, „Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien", S. 300).

[221]) z. B. in Abwehr von Schmähartikeln gegen das Rep., II 31 (Berliner Modenspiegel), II 197 ff. (Berliner „Charivari").

[222]) II 88.

— erst nur „der Kuriosität" halber — eine Musikkritik aus der Kölnischen Zeitung vom 1. Dezember 1844; eine Zuschrift aus Köln nimmt den Faden wieder auf und bespricht dann die Verhältnisse der Musikkritik an den großen Tageszeitungen. Ich lasse die im Rep. wiedergegebene Stelle der Kritik hier folgen:[223])

„Nach der Pause hörten wir eine Symphonie in C [moll] von Gade, von unserm Orchester zum ersten Male und gewiß gut gespielt, wenn man etwas unreine Stimmung,[224]) besonders der Pauken, abrechnet und die Neuheit, Schwierigkeit und Länge des Werkes bedenkt; dasselbe endigt mit vielen Schönheiten, einer Masse lächerlichen, gesuchten oder breitgetretenen und langgezogenen Zeuges, und macht das Finale besonders ein ekelhaft betäubendes Blechgetöse. Ohne auf diese Einzelheiten näher einzugehen, sei es nun gestattet, hier einer Prinzipienfrage zu erwähnen, welche die Wahl dieses Werkes hervorzurufen scheint. Die Einen sagen: Die Direktion soll uns neue Tonstücke vorführen, die anderwärts gefallen haben, damit auch wir sie kennen lernen und uns ein eigenes Urteil darüber bilden können. Die Andern erwidern: Nein, das mag im geschlossenen Kreise von Künstlern und Dilettanten geschehen und sogar sehr an der Stelle sein,[225]) aber bei öffentlichen Aufführungen verlangen wir ausschließlich solche Stücke, über deren Kunstwert bereits entschieden ist, und zwar allgemein entschieden und nicht einseitig durch ein paar Leipziger Autoritäten und den ihre Unfehlbarkeit (?) blind nachbetenden Tross. Beide Ansichten lassen sich vertreten; wir sind aber sehr geneigt, uns der letzteren anzuschließen, lebhaft wünschend, daß sie auch in dem Kollegium der Direktion jene der Majorität sei, oder in Folge dieses mißlungenen Experimentes werde, und diese, besonders aber der Kapellmeister, ihre hohe Verehrung unserer Klassiker durch immer strengeres Einstudieren und vollkommeneres Aufführen ihrer Werke bekunden mögen. Da liegt noch ein unendliches Feld der schönsten, lohnendsten Wirksamkeit, fern von der Gefahr, Zeit und Mühe vergebens zu verschwenden."

Hirschbach schreibt dazu:

„Der Verfasser dieses Urteils über Gades erste Symphonie wird es bei mehrmaligem Hören derselben vielleicht selbst verwerfen; wir nehmen uns also nicht die Mühe weiteres darüber zu bemerken; umsomehr, da alles Übrige was er vorbringt, zu stark nach coquettierendem Dilettantismus schmeckt. Aber solcher Menschen sind leider die Mehrzahl."

Wir stehen bei einem Problem, das in der Gegenwart so wenig gelöst ist wie zu Hirschbachs Zeit. Das Wechselspiel, das sich seit der Einführung, bzw. Vermehrung der großen öffentlichen Konzerte zwischen diesen und der mehr oder weniger laienhaften

---

[223]) I 509.
[224]) Diese Beanstandung finden wir im Rep. öfters; vgl. oben S. 232.
[225]) Ähnliche Erwägungen führten zu den modernen „Musikstudios".

Konzertberichterstattung der einflußreichen Tagespresse vollzog, konnte nicht ohne Rückwirkung auf die Kunstleistung wie auf die bisherige Fachkritik bleiben. Wir sehen heute klar, und das angeführte Beispiel bestätigt dies schon für die 40er Jahre, daß sich in der Konzertkritik der Tageszeitungen ein einseitiger Konservativismus breit machte, dessen Auswirkung wir noch in dem vielfach gespaltenen Musikbetrieb der Gegenwart erkennen können. Denn die von solchen Kritikern oft geforderte Bevorzugung „klassischer Werke" trägt wesentlich dazu bei, daß die Kluft zwischen Publikum, Interpret und „Neuerer Musik" eine schier unüberwindlich scheinende geworden ist. Vor siebzig Jahren war der Abstand zwischen „Neuer Musik" und den als „klassisch" bezeichneten Werken nicht sehr groß; trotzdem sehen wir an unserem Beispiel, daß er bestand.

Das Rep. löst die Frage, indem es der Zuschrift aus Köln — sie stammt zweifellos von A. Schindler — folgt, die dieses Thema mit dem Ergebnis behandelt, daß auch die Kritik der Tageszeitungen in die Hände der Musiker gelegt werden müßte.[226]) In dem erörterten speziellen Fall wirft Schindler dem Schriftsteller Honek („eigentlich Cohen"), dem Verfasser der anonym erschienenen Rezension Parteilichkeit, Beeinflussung durch die Direktion der Konzertgesellschaft und Unfähigkeit, über Musik zu referieren, vor. Für das Rep. bedeutet diese Angelegenheit die Erweiterung seines Kampfes gegen den Dilettantismus in der Kunst, speziell gegen den Dilettantismus in der Kunstkritik.

So trennen sich schon in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Wege der kaum begonnenen, verantwortungsbewußten Konzertberichterstattung der Musikzeitschriften von der auf das unmittelbare Publikum weit stärker einwirkenden Tageszeitungskritik, die Schering als „literarische Musikkritik" insofern bezeichnet, als in ihr das fachliche Interesse ausgeschaltet und durch feuilletonistischen Einschlag „allen, sogar musikalisch mangelhaft Gebildeten etwas Fesselndes, Anregendes" geboten wird.[227]) Als Begründer dieser Gattung sieht Schering L. Rellstab an und weist gleichzeitig auf die französischen Vorbilder wie auch auf die bald eingetretenen Schäden dieses Systems hin. Obwohl in der Gegenwart die Kritikerposten der namhaftesten Tageszeitungen in wachsender Zahl von Fachschriftstellern besetzt werden, zeigt sich die Rückwirkung auf die Musikzeitschriften dennoch ganz deutlich: denn nunmehr sind die „Musik-

[226]) I 556.
[227]) a.a.O. 19.

briefe", die in manchen Fachblättern den Raum der früheren „Werkkritik" einnehmen, nur noch Auszüge aus den mit Rücksicht auf den breiten Hörer- bzw. Leserkreis immer noch „literarisch" gehaltenen Kritiken der Tageszeitungen. Ersteren gegenüber gewinnt die Kritik der Tageszeitungen an Bedeutung durch ihr lokales Interesse, sowie durch die Schnelligkeit der Veröffentlichung. So sind die heutigen Musikzeitschriften, noch dazu die vielen nur monatlich erscheinenden, mehr denn je im Schlepptau der Musikkritik der großen Tageszeitungen.

Schindlers Polemik im Rep. ist ein frühes Dokument für eine Entwicklung, die wohl Hand in Hand geht mit dem Aufschwung des Konzertlebens überhaupt, die aber in der Folgezeit eine allmähliche Verlegung des künstlerischen Interesses vom Werk zur Wiedergabe herbeiführte.[228]) —

Neue Zeitschrift für Musik.

Verlag R. Friese[229])

„Wir verkennen nicht das viele Nützliche, was eins der musikalischen Organe hervor gebracht hat, daß manches Talent dadurch zuerst bekannt geworden, daß es in den Zeiten gemeinen Schlendrians ein sorgsamer Bewahrer und Über der Kraft gewesen; aber die nötige Schärfe und die Beachtung, die sie verdient, widmet gegenwärtig keine einzige musikalische Zeitschrift der Kritik."

Mit dieser generellen Bemerkung über die Musikzeitschriften verbindet Hirschbach vorsichtig seine Ansicht über die N.Z.f.M. Dem vieljährigen, im Gründungsjahr des Rep.s auch bedeutendsten Mitarbeiter dieser Zeitschrift ist es keine leichte Aufgabe, den neu gewonnenen Standpunkt eindeutig zu fixieren; denn mag auch das Rep. sein Entstehen dem Zusammenwirken verschiedener Ursachen zu verdanken haben, den Hauptgrund werden wir immer in den Verhältnissen an der N.Z.f.M. zu suchen haben. Dabei legt ihm das Freundschafts-Verhältnis mit Ro-

---

[228]) Von einer anderen Seite aus beleuchtet H. Pfitzner dieses Problem in seiner Schrift: „Werk und Wiedergabe"; so wenig es möglich ist, die weitere Entwicklung vorherzusagen, so deutlich ist mir die Gewißheit, daß Pfitzners Ausführungen zu einer Zeit geschrieben sind, in der es schon möglich ist, Nutzen und Schaden der bisherigen Entwicklung zu erkennen.

[229]) Gegründet 1834; bei der oft gewürdigten Stellung dieser Zeitschrift erübrigt sich die Anführung einzelner Daten, des ursprünglichen Titels, des ersten Verlegers etc. Nach mancherlei Schicksalen erscheint sie nunmehr mit dem Titel „Zeitschrift für Musik" im Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

bert Schumann ein großes Maß von Rücksicht auf, das sich im Verlaufe der einzelnen Nachrichten über die N.Z.f.M. deutlich verfolgen läßt.

Solange Schumann noch als verantwortlicher Redakteur zeichnet, bleiben die Bemerkungen rücksichtsvoll. Interessant ist die erste Äußerung, in der nur gesagt wird, daß die N.Z.f.M. „die reichste an wertvollen freien Aufsätzen" sei; erst der nächste Bericht berührt einige spezielle Fragen, namentlich über die Schwierigkeit der Beschaffung guter Aufsatz-Manuskripte und unparteiischer Korrespondenzen von auswärts. Solche Bemerkungen stammen aus der genauen Kenntnis des ehemaligen Mitarbeiters, der weiß, daß sich die Bemühungen Schumanns gerade auf diese beiden Punkte erstreckten. Von dem speziellen Standpunkt des Rep.s aus ist auch die Bemängelung der Rubrik „Werkkritik" berechtigt, von der es heißt, daß oft 6 bis 8 Jahre zurückliegende, noch dazu unbedeutende Werke darin besprochen würden: „Eine Zeitung, die doch einmal nicht alles beurteilt, soll nur die vorzüglichsten neuen Erscheinungen auswählen". Weniger herausfordernd, als vielmehr als Selbstlob klingt die nächste Nachricht, die sich mit einem Aufsatz Kossmalys („Musikalische Tagesblätter") befaßt, in dem ganz im Sinne des Rep.s ausgeführt wird:[230])

„Es ist in der Tat erstaunlich, bis zu welchem Grade orakelmäßiger Doppelsinnigkeit und problematischer Zweizüngigkeit es die Kritik heutzutage gebracht, wie glücklich man gefährliche, schwache Stellen zu umgehen oder zu beschönigen weiß."

Etwas plump sagt das Rep. dazu:[231])

„Dem guten Manne kann leicht geholfen werden, wenn er in die ihm nächstliegende Buchhandlung geht und auf ein gewisses „musik.-krit. Repertorium" subskribiert, über dessen Schlaffheit, Unklarheit etc. er sicher nicht zu klagen nötig hat."

Diese Äußerung benützt O. Lorenz, welcher inzwischen zum Redakteur aufgerückt war, zu einer scharfen Zurechtweisung. Nun wogt der Streit — natürlich auf dem Boden persönlicher Vorurteile — hin und her. Hirschbach beantwortet die Angriffe bis ins einzelne, Lorenz schlägt zurück, die schon den Zwist mit den „Signalen" herbeiführende Brief-Affäre[232]) spielt mit herein: bald wimmelt es von kleinen Bemerkungen wie von längeren Ausführungen, von denen ein Bericht Hirschbachs über den Re-

---

[230]) N.Z.f.M. 1844, 20. Bd. 178.
[231]) I 248.
[232]) Siehe oben S. 322 ff.

daktionswechsel der N.Z.f.M. den Anstoß gibt für die im ersten Kapitel wiedergegebenen Auslassungen O. Lorenz'.[233]) Gewiß ist Hirschbachs Kritik über Lorenz teilweise persönlich gefärbt, doch ist die Richtigkeit seiner Bemerkungen über die Gesamthaltung der N.Z.f.M. nicht anzuzweifeln. So spricht er von der Abhängigkeit der Zeitschrift von ungünstigen Verhältnissen, von der Unfähigkeit O. Lorenz', eine Zeitschrift zu leiten und von den Rezensionen, die „in der gewohnten furchtsamen und unentschiedenen Weise abgefaßt" seien; auch bemängelt er, daß der neue Redakteur sich seinem Publikum nicht durch einen Einführungsartikel vorgestellt habe. Auf die maßlos erregte Replik O. Lorenz' reagiert Hirschbach nicht weiter; er bringt in der nächsten „Journalschau" eine vergleichende Betrachtung der „beiden Leipziger Zeitungen":

„Wir haben es nur mit den beiden Leipziger Zeitungen zu tun. Sie zeigen so recht den Entwickelungsgang der musikalischen Kritik. Wie die allgemeine Zeitung bei ihrem Entstehen mit größter Teilnahme aufgenommen wurde, und länger als 30 Jahre den Ton angab, so verdrängte die neue Zeitschrift vor 10 Jahren jene Alleinherrscherin in der Gunst der Musikfreunde, weniger durch Schärfe der Ansichten, als durch die glänzende und begeisterte Weise, wie dieselben ausgesprochen wurden. Jeder liest noch heute die ersten Jahrgänge der neuen Zeitschrift mit Interesse, und sie werden schöne Denkmäler bleiben. Aber die Jahre pflückten die Blüten ab, und wehten sie weit fort. Nach einer überkräftigen Jugend folgte ein ganz kurzes Mannesalter und baldiges Greisentum. Robert Schumann verlor, jemehr sich sein Kompositionstalent entwickelte, die Lust an der Redaktion, neue Verhältnisse gestatteten freimütiges Urteil nicht mehr, und so verfiel das Institut in einen Zustand, der wie eine Auflösung aussah. Die neue Redaktion hat freilich wohl das Bestreben, die Zeitschrift wieder in die Höhe zu bringen, aber es ist die Frage, ob sie auch die Mittel dazu besitzt, ob die ganzen Zeitverhältnisse dem Blatte nicht ungünstig geworden."

Nach einigen weiteren Ausführungen schließt das Referat:

„Wir erwähnen das Alles, weil wir wünschten, die Zeitung käme zukünftig in Hände, die im Stande sind, ihr die ehemalige verdienstvolle Stellung zu geben, damit nicht dem Repertorium allein der mühevolle, traurige Kampf gegen das Schlechte überlassen bleibe."

Die Schlußwendung enthält einen tieferen Sinn, da sie den Willen Hirschbachs bekundet, aus der mittlerweile eingetretenen Isolierung herauszutreten und den Anschluß an eine größere Zeitschrift zu gewinnen.

---

[233]) S. 66ff; andere Bemerkungen finden sich z. B. N.Z.f.M. 1844, 21. Bd. 32 und 48, Hirschbachs Repliken I 250, 252, (270) und 327.

Mit dieser Stellungnahme gegen Lorenz können wir die Gruppe der gegenseitigen persönlichen Bemerkungen abschließen. Uns erscheinen sie verständlich, da sich in ihnen sowohl die Enttäuschung Hirschbachs über die Verhältnisse an der N.Z.f.M. kundgibt, als auch das Bestreben zeigt, den Unterschied beider Zeitschriften auf die Divergenz des künstlerischen Standpunktes der Leiter derselben zurückzuführen. Daß der von Hirschbach behauptete künstlerische Niedergang der N.Z.f.M. unter der Redaktion O. Lorenz tatsächlich eintrat, beweist schlagend eine Artikelserie „Oratorium und Oper" von G. Heuser.[234]) In der letzten Nummer, die Lorenz redigierte, fällt Heuser, nachdem er sich erst in einer langen „wissenschaftlichen" Erforschung des Oratoriums ergeht, sein Urteil über Mendelssohns „Paulus":

„Ein Werk voller Schönheiten; ein Werk, das überall mit den überraschendsten Erfolgen des Beifalls gekrönt worden ist; ein Werk, dem wir, was Talent und Geschick des Komponisten betrifft, Bewunderung zollen müssen; aber — ein charakterloses Werk. Seine Religiosität ist Scheinheiligkeit."

Damit ist das Gegenteil von Schumanns Ausführungen über den „Paulus" vom Jahre 1837 („tiefreligiöse Gesinnung")[235]) erreicht; dasselbe entgegengesetzte Urteil wird über das Oratorium „Moses" von A. B. Marx ausgesprochen, das von Heuser lobend hervorgehoben wird, dessen Rezension Schumann aber noch im gleichen Bande der N.Z.f.M. mit Worten begann: „Es hat uns lange nichts so abgestoßen als diese Musik".[236]) Die schwächliche Fußnote, die O. Lorenz der Artikelserie Heusers beigibt — wobei er sagt, daß er „nicht überall des Verfassers Meinung beistimmen" könne — ändert nichts an dem tatsächlichen Abdruck dieser tendenziösen Artikelserie, deren langatmige Ausführungen nur als Grundlage für den praktischen Beweis des Wertes der beiden Oratorien dienen. O. Lorenz kann für sich das Verdienst beanspruchen, in einem halben Jahr der Redaktionsführung die letzten Spuren Schumannschen Geistes in der N.Z.f.M. getilgt zu haben. —

Die zweite Gruppe der Bemerkungen über die N.Z.f.M. betrifft die zahlreichen Hinweise auf gleichlautende oder unterschiedliche Kritiken. So verweist Hirschbach auf die wenigen, noch von Schumann verfaßten Kritiken z. B. über A. B. Marx

---

[234]) N.Z.f.M. 1844, 21. Bd. 161 ff.
[235]) Kreisig I 323.
[236]) N.Z.f.M. 1844, 21. Bd. 2.

und über Evers,[237]) nennt aber auch andere gleichstimmige Urteile, z. B. eines über Feska, das von E. Krüger stammt.[238]) Über beide Jahrgänge des Rep.s verteilt sind eine Reihe kleinerer Bemerkungen über abweichende Urteile, über unterlaufene Irrtümer und über sonstige Meldungen der N.Z.f.M., die Hirschbach beanstanden zu müssen glaubt. Hierher gehören die Erwähnung der Kritiken über die Oper „Mara" von Netzer, über Klavierwerke Tauberts, über Klavierstücke von Ch. Voß, über Trios und Quartette von Bennett, Lubin und Reissiger, über die Oper „Ein Traum in der Christnacht" von F. Hiller, die Beanstandung der auswärtigen Korrespondenzen aus München und Petersburg, und schließlich ein Hinweis auf einen Irrtum K. F. Beckers, dessen Berichtigung im Rep. scherzhaft endet:[239]) „O, ihr Musikgelehrte! — Bücher habt ihr, aber gehört nichts! —" Die interessanteste Bemerkung in dieser Gruppe ist eine scharfe Ablehnung eines Artikels über S.Goldschmidt:[240])

„Diese jämmerlichen Schmeicheleien von Freundes Hand passen sich wenig für ein Blatt, das besseres liefern will, als bloße Unterhaltung. Wir hätten gar nicht einmal ein einziges Wort über diese schmähliche Sache verloren, wären wir nicht von verschiedenen Seiten her aufgefordert worden, den Protest der Musiker gegen Aufnahme solcher Artikel (die für ein belletristisches Journal moderner Facon ganz geeignet sein mögen) in einer Zeitschrift für Musik auszudrücken."

Der beanstandete Artikel ist mit dem Chiffre „Flamin" unterzeichnet, er stammt also von A. W. Ambros. Gewiß erreicht er nicht die Höhe des in der A. Wiener M.Z. veröffentlichten Aufsatzes über Berlioz,[241]) nimmt aber nicht schon der Untertitel: „Eine biographische Belustigung" die Stimmung des Aufsatzes vorweg? Daß Hirschbach trotz seiner eigenen lyrischen Versuche den spezifisch Schumannschen Stil mißverstand, der in den Aufsätzen von W. A. Ambros, vermischt mit einigen persönlichen Varianten, weiterlebt, geht aus einer anderen Bemerkung hervor:[242])

„Das fantastische Auffassen der Kunst und ihrer Verhältnisse, wie es sich in den frühern Jahrgängen der Neuen Zeitschrift für Musik

---

[237]) I 371; N.Z.f.M. 1844, 21. Bd. 41. Etwas später kommt Hirschbach darauf zurück und stellt diese Besprechung dem Urteil der A. Wiener M.Z. gegenüber (Rep. I 422).
[238]) II 182; N.Z.f.M. 1845, 22. Bd. 185.
[239]) II 63; N.Z.f.M. 1845, 22. Bd. 58.
[240]) II 331; N.Z.f.M. 1845, 23. Bd. 127ff.
[241]) Siehe oben S. 298.
[242]) II 369.

kund gab, kommt nicht wieder. Der eisige Wind der Kritik läßt die zarten Blumen der Fantasie nicht aufkeimen, und unsere eigenen Zustände absorbieren unsere ganze Aufmerksamkeit."

Die Übernahme der Redaktion der N.Z.f.M. durch Brendel veranlaßt Hirschbach, sich aufs Neue mit grundsätzlichen, die Tendenz der N.Z.f.M. berührenden Bemerkungen zu beschäftigen. In dieser dritten Gruppe der Bemerkungen überwiegt sachliche Kritik, die allerdings mit wohlmeinenden Ratschlägen nicht zurückhält. Die oft behandelte Forderung nach „Entschiedenheit und Unbestechlichkeit" tritt in einer ausführlichen Besprechung des Programmartikels Brendels wieder auf.[243]) Einige Zeit darauf richtet Hirschbach an Brendel die Aufforderung, den kritischen Teil der Zeitschrift zu reformieren und sagt dabei, daß schon zur Zeit seiner Mitarbeiterschaft an der N.Z.f.M. Schwierigkeiten bestanden hätten, neue Werke offen und wahrheitsgemäß zu rezensieren. Er fährt dann fort:[244]) „Vollständigkeit und chronologisches Fortgehen sind doch nicht zu erlangen". Damit berührte er aber unbewußt ein schon ins Vorbereitungsstadium getretenes Unternehmen der N.Z.f.M., das bald darauf verwirklicht wurde: die Übernahme seines eigenen kritischen Systems der Erfassung a l l e r Neuerscheinungen, die mit dem 23. Band der N.Z.f.M. in einem Beiblatt „Kritischer Anzeiger" begann.[245]) Mit doppelten, wahrhaft tragischen Gefühlen geht Hirschbach an die Berichterstattung dieser Neueinrichtung der N.Z.f.M.; denn einerseits muß es ihm eine Genugtuung gewesen sein, sein eigenes Streben derart erkannt zu wissen, daß es nachgeahmt wurde, andererseits aber war er selbst innerlich längst darüber hinausgewachsen und zu neuer Einsicht gelangt. Daß aber O. Lorenz, sein ärgster Widersacher, die Leitung dieser Neuerung der N.Z.f.M. übernahm, gehört zum sprichwörtlichen Verhängnis Hirschbachs. In seiner Besprechung bemüht er sich vor allem, auf die Aussichtslosigkeit eines solchen Unternehmens hinzuweisen:[246])

„Eine unnütze Mühe, wofür die Verleger übrigens Herrn Lorenz wenig Dank wissen werden, denn was kann ihnen daran liegen, ihre

---

[243]) I 510; N.Z.f.M. 1845, 22. Bd. 1, „Kritik der bisherigen musikalischen Kritik".
[244]) II 157.
[245]) Der „Kritische Anzeiger" wurde vom 27. Bd. 1847 an mit dem Hauptblatt verbunden.
[246]) II 245.

schlechten und mittelmäßigen Waren, die nur der Verdienst hervorruft, abgeurteilt zu sehen? — Die Kunst hat aber gar kein Interesse an dergleichen Nichtigkeiten."

Hirschbach vernichtet mit solchen Worten den Wert seines eigenen Unternehmens, worüber auch die folgenden Ausführungen, die von der Unvollständigkeit der ersten Lieferung und von dem allzu beschränkten Umfang dieses „Anzeigers" (1/2 Bogen monatlich) handeln, nicht hinwegtäuschen können. Schließlich weist er auf den „Musikalisch-literarischen Monatsbericht" des Verlages Hofmeister, in welchem — ohne „zurechtweisende"[247]) Bemerkungen — nur die Titel aller Neuerscheinungen angeführt sind, der aber gleichwohl den dreifachen Umfang des neuen Beiblattes der N.Z.f.M. benötige. Aus seiner eigenen Erfahrung heraus erteilt Hirschbach etwas später die Belehrung, daß der „Kritische Anzeiger" der N.Z.f.M. nicht jedes in den Monatsberichten genannte Werk als „neu erschienen" anführen soll:[248])

„Wir machen darauf aufmerksam . . . daß Musikalienhändler (wir kennen sie) sehr oft die Gelegenheit ergreifen, ältere Sachen als neu erschienene zu verschicken."

Damit sind die Nachrichten des Rep.s über die N.Z.f.M. noch nicht erschöpft, doch können wir die Betrachtung der gegenseitigen Beziehungen hier abschließen, da in einer Reihe weiterer Erwähnungen die Stellung der beiden Zeitschriften zueinander nicht mehr berührt wird.

Die vielen, beide Jahrgänge des Rep.s durchziehenden Bemerkungen, die die Vorgänge an der N.Z.f.M. wie im Spiegelbild beleuchten, sind für uns deshalb sehr wertvoll, weil sie von einem der unterrichtetsten Kenner der Verhältnisse an dieser Zeitschrift stammen. Die heftige Gegnerschaft zwischen Hirschbach und O. Lorenz beruht sicherlich nicht nur auf der längst vorher bestandenen gegenseitigen persönlichen Abneigung, son-

---

[247]) Ein Ausdruck O. Lorenz' in der Vorrede zum ersten „Kritischen Anzeiger", N.Z.f.M. 1845, 23. Bd. 1; in der Tat ist dieses Beiblatt der N.Z.f.M. nicht mit den Lieferungen des Rep.s zu vergleichen. Die neuerschienenen Werke werden, einer älteren Sitte gemäß, nach Gattungen geordnet angeführt; erst nach der summarischen Aufzählung erfolgen zusammenhängende, jedoch äußerst kurze, stichwortartige Bemerkungen, die kaum als Rezensionen bezeichnet werden können.

[248]) II 264.

dern auch, wenigstens auf Seiten Hirschbachs, auf der Erkenntnis der Unfähigkeit O. Lorenz'. Darin dürfen wir Hirschbach folgen und auch seine Polemik aus den natürlichen Gründen der Selbstbehauptung heraus als zu Recht bestehend anerkennen. Wenn wir uns aber von den vielen kleinen Plänkeleien und den wirklich vorhandenen Gegensätzen zwischen beiden Zeitschriften weg und der in der Entwicklung der geistigen Persönlichkeit Hirschbachs tief begründeten allmählichen Veränderung seiner eigenen Ziele, wie sie sich gerade im Verhalten zur N.Z.f.M. zu erkennen geben, zuwenden, dann erschließt sich uns aufs Neue die Tragik seines Wirkens und Wollens; dann drängt sich uns unwillkürlich eine eigenartige, die Schicksalsverbundenheit zweier Gleichstrebender beleuchtende Parallele auf: wie R. Schumann nach dem Rücktritt G. W. Finks von der L.A. M.Z. die Gelegenheit, sich an die Spitze der musikalischen Zeitschriften Leipzigs zu stellen, infolge seiner inneren Abkehr von der Musikschriftstellerei unbenützt vorüber gehen ließ, so steht nun auch Hirschbach seinem eigenen Plan, als er in der ihm zunächststehenden Zeitschrift verwirklicht wird, innerlichst fern.—

Blicken wir kurz zurück: Die Betrachtung der Rubrik „Journalschau", der eigentlichen Kampfrubrik des Rep.s, entrollte vor unseren Augen ein eigenartiges Bild, in welchem die verschiedensten Bestrebungen auf dem Gebiete des Musikjournalismus' in einer einzigartigen und beispiellosen Weise festgehalten sind. Die in der Gesamtheit aller Bemerkungen über andere Zeitschriften aufrecht erhaltene Behauptung Hirschbachs, daß die Zeitschriften infolge ihrer unmittelbaren Abhängigkeit von ihren Verlegern die rein künstlerischen Fragen vernachlässigten, teilweise sogar Handlangerdienste für die Verschleierung der wirklichen Zusammenhänge leisteten, ist durch den Vergleich und die Überprüfung der Beanstandungen Hirschbachs als erwiesen zu betrachten, ja, wir haben an verschiedenen Stellen darauf hinweisen können, daß auch Hirschbach bisweilen Rücksicht und Schonung walten ließ.

Die vergleichende Betrachtung der Zeitschriften machte es uns namentlich bei den kleineren, oft nur kurzlebigen Zeitschriften zur Pflicht, deren Gesamthaltung zu erörtern. Durch diese Vergrößerung des Blickpunktes haben wir gleichzeitig genügend Material gewonnen, um das Repertorium als journalistische Sonderleistung im Kreise der Musikzeitschriften jener Zeit zu wür-

digen. Darüber hinaus können wir auf Grund der bisher gewonnenen Einzelzüge versuchen, die Entwicklung der Musikzeitschriften in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts darzustellen. Sie soll den Beschluß dieses Kapitels bilden.

4. Erweiterungen

(Leistungskritik, Korrespodenzen und Notizen)

Mehr von persönlichen als von sachlichen Erwägungen geleitet, beginnt Hirschbach schon im Probeheft des Rep.s mit einigen Erweiterungen, unter denen die Theater- und Konzertberichterstattung, die sogenannte „Leistungskritik", den wichtigsten Platz einnimmt. Wir aber wissen, und ich habe es in der Darstellung der Rubrik „Journalschau" hinlänglich erörtert, daß Hirschbach damit weniger einer besonderen eigenen Absicht folgt, so sehr sie auch als treibende Kraft anzusehen ist, als vielmehr einer allgemeinen Tendenz der Musikzeitschriften seiner Zeit, wie sie sich in der Umwandlung der Werkkritik zur Aufführungskritik dokumentiert. Dieses unbewußte Hinneigen zur Aufführungskritik bestimmt auch den Inhalt der Theater- und Konzertrezensionen des Rep.s, in denen persönliche Gehässigkeiten vermieden sind und Polemiken fast ganz unterbleiben. Die Sachlichkeit der Ausführungen wird noch dadurch unterstützt, daß Hirschbach viele seiner eigenen Konzertberichte mit „H. H." unterzeichnet; dies trifft vor allem für die Berichte über den Leipziger „Musiker-Verein" zu, einer von ihm in jeder Beziehung unterstützten Gründung des Jahres 1845. Daß Hirschbach selbst ein eifriges Mitglied dieses Vereines gewesen ist, geht schon aus dem ersten größeren Referat hervor, in welchem er einiges aus dessen Statuten mitteilt, die in der ersten Veranstaltung aufgeführten Werke aufzählt und eine Besprechung der Wiedergabe mit den Worten zurückweist: „Meine Stellung zum Verein erlaubt mir nicht, über die Ausführung mehr zu sagen". An anderer Stelle heißt es:

„Der Verein zählt jetzt 30 Mitglieder, worunter ziemlich alles, was Leipzig bekanntes an Kunstbeflissenen besitzt. Es fühlt immer jeder mehr die Bedeutung einer Sache, welche nicht auf Leipzig allein beschränkt bleiben darf, wenn auch von hier aus der Anstoß für andere Städte geschehen mußte, und so mögen denn alle auswärtigen Kunstgenossen, die das Bedürfnis der Zeit verstehen, und denen ein all-

seitig freies Leben und freie Bewegung in der Kunst etwas bedeutet, dem Beispiele, das ihnen gegeben worden ist, folgen."

Auch in den späteren Berichten über die Veranstaltungen des „Musiker-Vereins", dieses wichtigen Vorläufers des 1859 gegründeten Allgemeinen Deutschen Musikvereins, verfolgt Hirschbach mit Wohlwollen die weitere Ausgestaltung des Unternehmens. In vielen Fällen verbindet er mit der Aufzählung der aufgeführten Werke die Kritik derselben, verweist einigemale, besonders nach Aufführung von Beethovenschen Kammermusikwerken auf seine früheren Ausführungen in der N.Z.f.M. und tritt in vielen Berichten namentlich für den jungen K. Reinecke ein, dem er eine vielversprechende Zukunft verheißt. Da weder die N.Z.f.M., noch die L.A.M.Z. über diese Konzerte berichten, bilden Hirschbachs Referate eine wichtige Fundgrube für die Erforschung der Tätigkeit des Leipziger „Musiker-Vereines".[1])

Weniger Bedeutung besitzen für uns die Berichte über die Gewandhauskonzerte, obgleich sie, namentlich im ersten Jahrgang des Rep.s, ziemlich ausführlich gehalten sind. Dabei zeigt sich eine gewisse Unsicherheit der Darstellung; so finden wir Berichte ohne kritische Stellungnahme, dann wieder Referate mit ausführlicher Würdigung der Interpretation, mitunter, aber selten, eine ausführliche Besprechung der aufgeführten Werke. Diejenigen Berichte, in denen die letztere Form der Besprechung gewählt ist, habe ich, da sie als Ergänzung der Werkkritik anzusehen sind, in mein Gesamtregister der vom Rep. besprochenen Werke aufgenommen und durch eine besondere Gruppe gekennzeichnet. In allen übrigen Rezensionen mischen sich die verschiedenen Formen, wobei nur die Kritik der Programme einheitlich gehalten ist. Da es nicht meine Absicht ist, die Konzertkritik des Rep.s mit derjenigen der N.Z.f.M. oder der L.A.M.Z. zu vergleichen,[2]) kann hier auf eine genauere Darstellung verzichtet werden; da Hirschbachs Ansichten über die Musikverhältnisse Leipzigs schon in einem „Freien Aufsatz" niedergelegt sind, erübrigt sich auch die Anführung der in den Konzertrezensionen enthaltenen organisationskritischen Bemerkungen.

An besonderen Einzelheiten[3]) erfahren wir, daß Mendelssohn in einem Gewandhauskonzerte „eines seiner Lieder ohne Worte zu einer freien

---

[1]) Nachrichten finden sich I 510, 557, II 14, 40, 61, 87, 109, 347.

[2]) Die umfangreichste und ausführlichste Berichterstattung über die Leipziger Konzerte befindet sich in der L.A.M.Z.

[3]) Die Rezensionen befinden sich Pr. 46ff, I 48, 90ff, 507, 555, II 13, 31, 61, 79, 313ff, 337, 347, 356, 363.

Fantasie" erweiterte; ferner, daß der gute Besuch eines Konzertes auf eine Sängerin zurückzuführen ist: „Denn Sängerinnen, Tänzerinnen und ihresgleichen vermögen allein noch die sogenannte Kunstliebe des Publikums zu reizen". An einer anderen Stelle beschäftigt sich Hirschbach mit der Honorarfrage der Künstler: „Was uns bei Anwesenheit mehrerer fremder Künstler auffiel, ist das geringe Honorar, welches solchen für ihre Mitwirkung in den Gewandhauskonzerten zu Teil wird. Ein Künstler, der in Bremen ... 10 und mehr Friedrichsd'ors erhält, bekommt von der hiesigen [Konzertdirektion] mit Mühe und Not 4, denn dabei gibt man noch zu verstehen, daß mans lieber ganz umsonst haben möchte ... Das könnte neugierig machen ... wie viel eine von Mendelssohn empfohlene englische Sängerin für den Vortrag einiger abgeleierter Arien erhält!"
Auf die Bevorzugung ausländischer Künstler kommt Hirschbach noch einmal zu sprechen: „Der scheinbare Mangel an guten Sängerinnen in Deutschland oder die Vorliebe unseres Publikums für ausländische und vorzüglich englische Sängerinnen, hat die Konzertdirektion bewogen, für dieses Wintersemester Miss Lincoln als Sängerin zu engagieren".

Der Berichterstattung über die Gewandhauskonzerte schließt sich diejenige über die Konzerte der „Euterpe" an, deren allgemeine Stellung im Musikleben Leipzigs ebenfalls in dem erwähnten Aufsatze Hirschbachs dargelegt ist. Die Kritiken über diese Veranstaltungen beschränken sich meist auf Anführung der aufgeführten Werke, im zweiten Jahrgang sind es nur noch summarische Notizen, in denen einmal gesagt wird:[4]) „Die Aufführungen sind nicht gerade ersten Ranges". Auch die Berichte über die „Abendunterhaltungen" im Gewandhause, über die von den Solisten veranstalteten Konzerte wie auch über die Chorkonzerte können hier als unwesentlich übergangen werden.[5]) Im Rep. dienen sie nur zur Vervollständigung der Konzertberichterstattung.

Größeren Umfang nehmen die Besprechungen der Opernaufführungen ein, die einmal mit den Worten eingeleitet werden:

„Da wir vom ersten September [1844] an der Leipziger Oper, als deutsche Kunstanstalt betrachtet, einen fortlaufenden, besondern Abschnitt widmen werden, so verschieben wir den Bericht über die Wiedereröffnung derselben bis zum nächsten Hefte."

Dann erscheint ein Bericht über die Tätigkeit der neuen Direktion, wobei ein allgemeiner Überblick über die Kräfte des Theaters gegeben wird. Uns interessiert hieraus lediglich die Kritik an der Orchesterbesetzung, von der Hirschbach sagt:

---

[4]) Die Rezensionen befinden sich I 49, 93, 139 II 347, 356.
[5]) Die Rezensionen befinden sich Pr. 47ff, I 48ff, 92, 93, 138, 139, 244, 464, II 39, 85, 87, 195, 329, 339, 363, 370, 379ff, 387.

„Mustern wir die Kräfte der Oper, so finden wir das Orchester unter der Leitung von Lortzing und Netzer zu schwach. 6 erste und 6 zweite Geigen, 2 Bratschen, 3 Celli und 3 Bässe passen nicht zu 4 Hörnern, 3 Posaunen etc. etc., wie in modernen Partituren vorkommen, und stehen in Mißverhältnis zueinander. Wenigstens müßten noch eine Bratsche und ein Cello hinzukommen; aber der Orchesterraum ist so klein, daß sie keinen Platz hätten."

Im übrigen finden sich in den Opernrezensionen auch solche, die zur „Werkkritik" gezählt werden müssen; diese sind in meinem Register ebenfalls verzeichnet.

Von Einzelheiten[6]) sei hier angeführt, daß Hirschbach zu einer Aufführung der Oper „Figaros Hochzeit" von Mozart bemerkt: „Die Oper an sich bot uns manchen Stoff zu Betrachtungen. Etwas langweilig muß sie dem heutigen Geschmacke unfehlbar vorkommen. Daran trägt der Text, der eine solche Musik ganz und gar nicht wert ist, die Schuld."
Scharf wendet sich Hirschbach gegen eine unkünstlerische Aufführung: „Die erste Wiederaufführung des „Freischütz" . . . wollen wir lieber ganz unbesprochen lassen. Man hatte dazu Stimmen benutzt, die für kleinere Theater arrangiert waren, in der Art wie es bei vielen italienischen Opern der Fall, die aus nach dem Klavierarrangement gefertigten Stimmen gespielt werden. Bei Weber, dessen Instrumentation so bedeutungsvoll, ist es aber ein doppelt großes Vergehen, dessen Wiederholung wir nicht mehr erwarten. Spaßhaft dabei ist's, daß der Referent der neuen Zeitschrift für Musik nichts davon gemerkt hat, sondern bei allem andern Tadel gerade die Hauptsache übergeht. O, ihr Beurteiler!"
Mit Genugtuung berichtet Hirschbach bald darauf, daß bei der Wiederholung die „richtigen Stimmen" benutzt wurden.
Im zweiten Jahrgang des Rep.s werden die Berichte seltener, was Hirschbach folgend begründet: „Schon seit langen Zeiten haben wir in unsern Notizen es unterlassen, über die Leistungen der Leipziger Oper Bericht zu erstatten. Doch wären wir in der Tat in Verlegenheit gekommen, wenn man diese Berichte als pflichtmäßig von uns gefordert hätte. Das Institut, welches unter Schmidt's Direktion mit so günstigen Auspizien eröffnet wurde, sinkt immer tiefer und wir erleben nur wenig Freude an ihm."

Trotz der objektiven Prägung der Äußerungen über die Leipziger Oper müssen wir die Umstände in Rechnung stellen, unter denen die Berichte entstanden sind. Denn es ist sicherlich weniger das Niveau des Leipziger Opernensembles dafür heranzuziehen, daß sich Hirschbach mit einer Art von musikpolizeilichen Feststellungen begnügt als vielmehr die schwankende Stellung, die die Leistungskritik im Rep. einnimmt. Daß sie eben doch nur als nebensächliche Aufgabe betrachtet wurde, erhellt

---

[6]) Die Rezensionen befinden sich Pr. 44ff, I 88ff, 418, 463, 507, 555, II 12, 30, 38, 153, 164, 181, 195, 220, 299, 339, 394.

auch aus der Tatsache, daß Hirschbach — trotz seiner Beteuerungen im ersten Jahrgang — mit den zunehmenden Existenzschwierigkeiten des Rep.s zuerst die Aufführungsrezensionen vernachlässigt. Damit ist sowohl die oben wiedergegebene Nachricht über den Niedergang der Oper wie auch die Bemerkung zu erklären:

„Die ausführlichen Berichte über die Gewandhauskonzerte finden wir keinen Anlaß fortzusetzen, da fast nichts neues bis jetzt in dieser Saison darin vorgekommen ist."

Zusammenfassend können wir sagen, daß die Rubrik „Leistungskritik", die vielleicht ausschließlich, jedenfalls aber zum größten Teil aus Beiträgen Hirschbachs besteht, wohl gute Ansätze zeigt und in ihrer sachlichen Behandlung auch die kritischen Fähigkeiten Hirschbachs klar zum Ausdruck bringt, daß ihr aber neben den anderen Rubriken keine größere Bedeutung zukommt. Ihre vorschnelle Aufnahme löst schon im Probeheft die ursprüngliche straffe Form des Rep.s, ohne durch besondere Leistungen auf diesem Gebiete zu entschädigen. —

Die zweite Erweiterung des ursprünglichen Planes betrifft die Einbeziehung der „auswärtigen Korrespondenzen". Hierin war die L.A.M.Z. von früher her führend; sie blieb es trotz der vielen Versuche Schumanns, auch die N.Z.f.M. mit Berichten aus Wien, Paris und London zu schmücken. Ein solches Verlangen liegt Hirschbach fern. Er kümmert sich nicht um glanzvolle Korrespondenzen, nimmt dafür aber bereitwillig die Berichte A. Schindlers auf, dem dadurch Gelegenheit geboten wird, seine Meinung über die Aufführung Beethovenscher Werke, die ganz erheblich von der wirklichen Ausführung der Missa solemnis durch H. Dorn beim 26. Niederrheinischen Musikfest abweicht, schriftlich niederzulegen. Schindlers heiliger Eifer löste in einer Probe zur Missa solemnis einen heftigen Auftritt mit H. Dorn aus; die Fortsetzung dieses Streites enthält das Rep., das Schindlers Ansichten, und die N.Z.f.M., die Dorns Erwiderungen abdruckt. Über die Austragung der Meinungsverschiedenheit berichtet E. Hueffer in seiner Biographie Schindlers,[7]) so daß wir die Einzelheiten hier übergehen können und nur bemerken, daß sich durch diese Angelegenheit der Gegensatz zwischen der N.Z.f.M. und dem Rep., im speziellen zwischen Lorenz und Hirschbach aufs Neue ausdrückt. Um dem Hin und Her der Meinungen ein Ende zu bereiten, versucht Hirschbach vermit-

[7]) a.a.O. 46ff.

telnd einzugreifen; später betont er, daß er weitere Zuschriften nur als „bezahlte Inserate" aufnehmen würde, was auch E. Hueffer vermerkt. Es ist jedoch nicht anzunehmen, daß Schindlers Berichte trotz der Einrahmung unter „Inserate" als solche erschienen sind. Hirschbach wollte mit dieser Einschränkung wohl nur Zuschriften dritter Personen unterbinden.

In den späteren Beiträgen erweitert Schindler seinen Ausgangspunkt bis zur Mitteilung zahlreicher Einzelheiten aus Beethovens Leben, denen einige facsimilierte Briefe beigegeben sind. Daneben finden sich nur noch wenige Berichte, die ausnahmslos die Musikzustände im Rheinland beschreiben. Die Vermutung, daß Schindler, dessen ständiger Aufenthaltsort Aachen gewesen ist, auch diese Berichte verfaßt habe, wird in den meisten Fällen zutreffen; in einer Zuschrift aus Köln glaube ich aber Zuccalmaglio als Verfasser zu erkennen, veröffentlichte derselbe doch zur gleichen Zeit in der N.Z.f.M. Berichte ähnlichen Inhalts. Daß noch ein zweiter Korrespondent aus Köln für das Rep. tätig gewesen sein muß, zeigt eine Nachricht, die folgende Stelle enthält:

„Auch Schindler und seine Gegner rühren wieder gewaltig in den Brei hinein und ich bin begierig, wohin diese Denunziationen, diese gehässigen Pro & Contras noch führen werden . . . Man sollte billig bedenken, daß Beethoven selbst profaniert wird, indem man alle Gemütsaufwallungen, Zornesausbrüche und Bannflüche des großen Meisters, selbst die vom Nachtstuhl herunter geschleuderten, so rücksichtslos ans Licht setzt . . . Kehrte doch Jeder vor seiner Türe statt sich in den Dreck des Andern zu mischen."

Damit stehen wir bei der schon erörterten Auseinandersetzung zwischen Holz und Schindler, diesem Schandfleck des Bonner Festes zur Enthüllung des Monumentes Beethovens. Auch über dieses Fest berichtet das Rep., jedoch nicht immer sachlich. Allerdings scheinen verschiedene Vorfälle während des Festes eine Hintertreppenberichterstattung herausgefordert zu haben, denn wir vernehmen von „Ohrfeigen und derben Sottisen" während des Festmahles, „weil nicht Jeglicher hier bei den Toasten seinen Nationalismus gehörig respektiert glaubte", ferner von einem „berühmten musikalischen Gelehrten und Schriftsteller aus Brüssel" — es kann damit nur Fétis gemeint sein — der seine Einladung zum Fest so wörtlich nahm, daß er jede Zeche vom „Comité" bezahlen lassen wollte und, als dies nicht widerspruchslos gelang, den Wirt mit unbezahlter Rechnung im Stiche ließ. Das Rep. sagt dazu: „So stehen diese Dinge nach mehr

als zwei Monaten. Ob Armeen endlich vorrücken werden, muß abgewartet werden . . ." Treffend ist eine kurze Nachricht über den Verlauf des Festes, die mit den Worten beginnt: „Der seelige Beethoven und der lebendige Liszt sind in Bonn mit unzähligen Ehren überhäuft worden".

Schließlich stoppt Hirschbach diese merkwürdige Berichterstattung:

„Aus den weitläufigen Korrespondenzen, die uns über das Beethovenfest zugesendet wurden, teilen wir unseren Lesern nur die Konzertberichte mit, da das Übrige der Tendenz dieses Blattes zu fern liegt."

Wir können diesen Ausspruch verallgemeinern und sagen, daß Hirschbach die Einbeziehung der Korrespondenzen als selbständige Rubrik nicht geplant hatte und nur durch sein Eintreten für Schindler seine Zeitschrift den Korrespondenzen öffnete.[8]) In die gleiche Linie gehört die Berichterstattung über die Einweihungsfeier des Beethoven-Monumentes in Bonn. —

Die dritte und letzte Erweiterung der Ausgangsstellung bilden die „Notizen". Sie sind in erster Linie ein technisches Hilfsmittel für den Druck der einzelnen Lieferungen; auch Hirschbach verwendet sie als solches und zwar zumeist als Vermittler kleiner Nachrichten aus anderen Rubriken, neben denen die Bemerkungen über Tagesereignisse zurücktreten. Im zweiten Jahrgang wird die Berichterstattung der Rubriken „Journalschau" und „Leistungskritik" ausschließlich den „Notizen" unterstellt; freilich verursachte die geänderte Lieferungsform größere drucktechnische Schwierigkeiten, die nur durch die Anpassungsfähigkeit und Beweglichkeit kurzer Mitteilungen überwunden werden konnten. Durch ihren willkürlichen Inhalt befindet sich diese Rubrik des Rep.s in gewissem Gegensatz zu den anderen Zeitschriften, welche sogar stereotype Überschriften bringen (z. B. „Dur und Moll" und „Nipptisch" in den „Signalen") und an bestimmten Inhaltsgruppen festhalten. Weniger präzise geben sich nur noch die kurzen Nachrichten („Kleine Zeitung") der N.Z.f.M., die wir ebenfalls als Lückenbüsser werten können; systematischer und umfangreicher ist dagegen das „Feuilleton" der L.A.M.Z. angelegt. Im Rep. verhindert die verschiedenartige Prägung eine einheitliche Würdigung der Notizen. Soweit sie inhaltlich zu

---

[8]) Die Berichte Schindlers befinden sich I 248, 293, 425, 511, II 93, die sonstigen, den Streit mit H. Dorn behandelnden Nachrichten I 337, 372; die Berichte über die Enthüllung des Beethoven-Monuments befinden sich II 233, 246, 263, 269, 332, die übrigen Korrespondenzen I 328, 461, II 123, 138, 197, 210, 354.

anderen Rubriken gehören, habe ich sie an Ort und Stelle herangezogen, soweit sie aber bloß Nachrichten über mehr oder minder aktuelle Begebenheiten enthalten, sind sie anderen Zeitschriften nachgedruckt[9]) und können auch ob ihrer Belanglosigkeit übergangen werden. Fast alle Bemerkungen sind polemisch gefärbt; die konzise Fassung läßt die Sprache Hirschbachs hier noch härter klingen als in anderen Rubriken und verleiht ihr gerade in den lakonischen Äußerungen über andere Journale jene Maßlosigkeit, die schon in den ersten Heften des Rep.s hervortritt, die sich aber angesichts der drohenden Einstellung des Unternehmens bis zur Unbeherrschtheit steigert. —

Die inneren Ereignisse des Rep.s erhalten nach außen ihren sichtbaren Ausdruck durch eine Reihe redaktioneller Ankündigungen, die deutlicher als andere Vorkommnisse beweisen, mit welchen äußeren Schwierigkeiten das Rep. zu kämpfen hatte. So läßt sich schon den geschäftlichen Ankündigungen entnehmen, daß der anfänglichen Begeisterung, dem unerschrockenen Mut, alle Schäden der Zeit aufzudecken, bald ein stiller, dafür aber umso heftigerer Kampf um die Behauptung des Unternehmens folgte, der schließlich in den Mut der Verzweiflung umschlug. Ein ironischer Artikel „Naturhistorisches", in dem die Chiffren der angeblichen Rezensenten — es gehörten zweifellos mehrere Ziffern zu einem Mitarbeiter — einem einfältigen Vergleich mit Tieren und ihrer Lebensweise unterzogen werden, bildet einen Ruhepunkt in der Entwicklung der inneren Ereignisse. Und wenn Hirschbach später äußert: „Wir sind es müde geworden, unsere Leser von den Fälschungen der Journale zu unterhalten", dann betraf diese Bemerkung, die in das Ende des zweiten Jahrganges fällt,[10]) schon seine Einstellung zum ganzen Unternehmen. Daß die zweijährige immense Arbeitslast fast ausschließlich auf seinen Schultern ruhte, verrät er in seiner letzten redaktionellen Erklärung: „Die Arbeit ist zu groß auch für Viele . . ." —

Unsere Darstellung des Inhaltes des Repertoriums befindet sich wieder am Ausgangspunkt: die Persönlichkeit Hirschbachs, dessen ungeheurer Arbeitsdrang zur immer größeren Erfassung aller schriftstellerisch zu erörternden musikalischen Angelegen-

[9]) Zumeist der L.A.M.Z., wie ich aus einigen Vergleichen feststellen konnte.
[10]) II 340.

heiten führt, durchdringt Form und Inhalt der Zeitschrift in einer Weise, wie wir sie in der Geschichte des Musikjournalismus nur selten wieder finden. So müßten wir, wenn wir die alle Spalten des Rep.s durchziehende Polemik als Maßstab aufstellten, bis in die Anfänge der Musikjournalistik zurückgehen, um ähnliches wieder zu finden, z. B. zur „Critica musica" Matthesons oder zum „Musikalischen Starstecher" L. Mizlers, dessen Untertitel: „in welchem rechtschaffener Musikverständigen Fehler bescheiden angemerkt, eingebildeter und selbst gewachsener sogenannten Komponisten Torheiten aber lächerlich gemacht werden" auch auf das Repertorium paßt. In den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts liegt aber die Situation nicht mehr so einfach wie früher, wo jeder Vorstoß auf musikjournalistischem Gebiete aufmerksame Beachtung erheischt. Längst hatten sich journalistische Gepflogenheiten herausgebildet, und auch wir sind in unserer Betrachtung solchen erprobten Gebräuchen gefolgt: der systematischen Teilung in einzelne Rubriken. In der Verschiebung des Wertes und der Bedeutung der einzelnen Rubriken innerhalb einer Zeitschrift wie auch im Vergleich mit der Rubrizierung der anderen Zeitschriften liegen diejenigen Momente, die es ermöglichen, den historischen Verlauf der Musikzeitschriften darzustellen und dem Rep. seinen Platz darin anzuweisen. Der Inhalt einer Zeitschrift steht daneben und für sich: er gehört mit allen darin niedergelegten künstlerischen Ansichten zur Geschichte der Kunstgesinnung einer Zeit wie des einzelnen verantwortlichen Redakteurs einer Zeitschrift.

Alle Einzelheiten hier wiederzugeben, hieße das Rep. zu wiederholen. Dies war nicht meine Absicht, konnte es auch nicht sein, da sich das Unterschiedliche viel stärker zum Worte drängt als das Gemeinsame, das sich — und darüber wollen wir uns nicht hinwegtäuschen — einheitlicher und klarer in den großen Zeitschriften seiner Zeit widerspiegelt als im Repertorium, das eben doch unter dem unglücklichen Stern der kompositorischen Enttäuschung seines Urhebers steht. So versuchte ich, das Unterschiedliche des Inhaltes an den Stützpunkten zu erfassen und es nur dort eingehend zu beleuchten, wo es eine besondere Beachtung erheischte. Wenn wir nun fragen: hat Hirschbach in den einzelnen Rubriken seine selbstgestellten Forderungen erfüllt? Dann erhalten wir eine zwiespältige Antwort. Denn es zeigt sich, daß die Rubrik „Freie Aufsätze" Artikel enthält, die, wären sie in einem anderen, weniger fachlich eingestellten Journal erschienen, wohl eine größere Beachtung erlangt hätten,

daß sie aber der speziellen Absicht ihres Autors gerade in fachlicher Hinsicht nicht entsprechen. Dafür steht aber der großzügige Ausbau der Rubrik „Werkkritik" im ersten Jahrgang in vollem Einklang mit der Idee ihres Schöpfers. Ich habe der besonderen Leistung in dieser Rubrik Rechnung getragen durch die Wiedergabe der darin versuchten Vollständigkeit. Daß sie nicht beibehalten wurde und im zweiten Jahrgang zur Zufallsauswahl der zu besprechenden Werke herabsank, ist weniger der gewiß mitbestimmenden Neuorientierung Hirschbachs zuzuschreiben als vielmehr seiner Abhängigkeit von der Belieferung der Werke. Dies ist ein fremder Faktor in unserer Betrachtung, der hier nur als Schicksal—bestimmend für das Rep. angeführt sei. Die Rubrik „Journalschau", die Hirschbach von vornherein als Gelegenheit für polemische Erörterungen betrachtete, erfüllt nicht immer ihre Aufgabe, über das mancherlei Gute und Schlechte in anderen Zeitschriften zu referieren, sondern versucht auch, die hinter den Zeitschriften spürbaren Kräfte bloßzulegen, die verschiedenen Voraussetzungen und Folgen darzulegen mit dem deutlichen Nebenzweck, das eigene Unternehmen gegen andere Zeitschriften — vor allem gegen die N.Z.f.M. — abzugrenzen. Die rücksichtslose Polemik sowie manche als selbstverständlich hingestellte Behauptung erforderte eine Ausbreitung der Betrachtung, wodurch sowohl die Ansichten des Rep.s bestätigt als auch Merkmale gefunden wurden, die einen Rückschluß auf die gesamte Lage des periodischen Musikschrifttums der vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts gestatten. In der Rubrik „Leistungskritik" bleibt das Ergebnis hinter den anfangs gestellten Absichten zurück. Die „Korrespondenzen" und „Notizen" erscheinen nicht als selbständige Rubriken: sie sind von außen herangetragen und dienen den Interessen der anderen Rubriken. Lösen wir alle Nebenabsichten, Erweiterungen, alle redaktionellen Augenblicksmaßnahmen von ihrer allzu engen Verknüpfung mit dem Hauptzweck des Unternehmens, dann erscheinen Wille und Tat in den wesentlichsten Rubriken gedeckt. Die zeitlose Fernwirkung des gedruckten Wortes darf allerdings nicht darüber hinweg täuschen, daß Gründung und Existenz des Rep.s stärker als bei anderen Zeitschriften abhängig waren von einer Konstellation, die sich aus den verschiedensten Faktoren zusammensetzt, vor allem aus zeitbedingten Irrtümern über den Wert und das Wesen des Musikjournalismus, aus dem künstlerischen Kreise, dem der Redakteur entsproß sowie aus der Vermi-

schung persönlicher und künstlerischer Interessen, die der Erscheinung Hirschbachs ein so eigenartiges Gepräge verleiht.

Unabhängig von der Bindung an die Gesamtleistung und Gesamthaltung des Blattes finden wir in den Rubriken Einzelheiten, welche die historische Bedeutung des Rep.s wesentlich erhöhen. Hiezu rechne ich in der Rubrik „Freie Aufsätze" die „Vierteljahrsübersichten" und „Jahresrückblicke", deren Einführung eine besondere journalistische Tat Hirschbachs darstellt. Ihre Wiedereinführung würde m. E. dem vielfach desorientierten Musikjournalismus der Gegenwart zur Selbstbesinnung verhelfen, neue Wege und eine neue Richtung vorbereiten. Am Ergebnis der Arbeit auf dem Gebiete der „Werkkritik" wird ferner der Geschichtsschreiber der Salon- und Virtuosenmusik nicht vorübergehen können, findet er doch bei aller aesthetischen Gegenstellung des Rep.s in der Zeit der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts nirgend eine ähnlich umfassende und durch zeitgenössische Kritiken bereicherte Zusammenstellung solcher Werke. Die Rubrik „Journalschau" endlich deckt Vorgänge auf, die bis dahin noch nicht erörtert wurden, für die Geschichte des Musikjournalismus jedoch von größter Bedeutung sind: die Machenschaften der Verleger, und deren verderblichen Einfluß auf die Musikzeitschriften. In den übrigen Rubriken haben wir keine außerordentlichen Leistungen zu verzeichnen, wenn wir nicht die Berichte Schindlers als Beitrag für dessen Lebensgeschichte betrachten wollen.

Die angeführten Besonderheiten sichern Hirschbach und seinem Repertorium einen dauernden und beachtlichen Platz in der Geschichte der Musikzeitschriften. Wie diese in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts verläuft, soll nun auf Grund der aus dem Rep. ersichtlichen Einzelheiten dargestellt werden.

Nachwort

Überblick über die Musikzeitschriften der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der Neuen Zeitschrift für Musik und des Repertoriums

„. . . Und gar der industrielle, merkantilische Charakter, der sich bisher auch in musikalischen Blättern so widerlich breit machte, muß bis auf die letzte Spur aus ihr [der N.Z.f.M.] verschwinden . . ."

schreibt R. Wagner[1]) 1852 an F. Brendel, den Redakteur der N.Z.f.M. und deutet damit unverholen auf jenen Zustand der

---

[1]) „Über musikalische Kritik", G. Sch. V 61.

musikalischen Zeitschriften, den Hirschbach als einziger Vorkämpfer für eine unparteiische Haltung der Zeitschriften unermüdlich bekämpfte. Unabhängig von den beiden, aus der unmittelbaren Erlebnissphäre zu solcher Erkenntnis gelangten Zeugen ist die neuere wissenschaftliche Forschung von einer anderen Seite her zu dem gleichen Ergebnis gekommen; so sagt F. Krome in seiner Schrift: „Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland": [2])

„Der ideale Zweck der Aufklärung ... weicht mehr und mehr dem realen des profitablen Geschäfts, indem die periodisch erscheinenden Blätter den deutlich hervortretenden Nebenzweck haben, die Kauflust des Publikums für Neuerscheinungen auf dem Musikalienmarkt zu erregen."

Gewiß deckt Krome auch andere Unterschiede zwischen den musikalischen Zeitschriften des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts auf, unter denen der wichtigste darin besteht: [3])

„Daß die ersteren nicht Sammelteiche für Zuflüsse aus den verschiedensten Geistesquellen, wie sie sich der Redakteur gerade erschließen konnte, sondern sämtlich Träger der Überzeugung eines einzigen Mannes waren."

Auch dieses Merkmal können wir unserer Darstellung zu grunde legen, wenngleich Krome seinen Überblick mit der Gründung der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", also mit dem Jahre 1798 abschließt. Dieses Jahr bezeichnet den wichtigsten Wendepunkt in der bisherigen Geschichte der Musikzeitschriften, und wenn wir auch einige typische Merkmale der früheren Zeitschriften noch in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts antreffen, so bleibt die Erneuerung und Wandlung des periodischen Musikschrifttums doch mit Rochlitz, dem Redakteur und mit dem Musikverlag Breitkopf und Härtel, dem Herausgeber der (Leipziger) Allgemeinen Musikalischen Zeitung verknüpft. Die L.A.M.Z. ist die erste Verlegerzeitschrift im Sinne Hirschbachs, da der Redakteur ungenannt bleibt und der Verlag für die Redaktion verantwortlich zeichnet. Sehen wir von den kurzlebigen Zeitschriftgründungen der folgenden Jahre ab, so stoßen wir erst im Jahre 1824 auf zwei weitere Verlegerschriften: auf die Zeitschrift „Caecilia" des Verlages Schott in Mainz, und auf die „Berliner Allgemeine Musikzeitung" des Verlages Schlesinger. Die im gleichen Jahr gegründete „Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung" erschien ohne Stützung eines Verlegers im

---

[2]) S. 67.
[3]) Krome a.a.O. 9.

„Lithographischen Institut" und ging im selben Jahre wieder ein. Schon diese kurze Zusammenstellung genügt, um die genannten Blätter generell als „Verlegerzeitschriften" — als Kollektivbegriff für alle von einem Verlag inspirierten Musikzeitschriften — und den Zeitabschnitt als „Verlegerperiode" zu bezeichnen. 1830 folgt eine weitere wichtige Gründung unter dem Schutz des Berliner Verlegers Trautwein: die „Iris im Gebiete der Tonkunst", die in der Reihe der Berliner Musikzeitschriften die im gleichen Jahr eingegangene „Berliner Allgemeine Musikzeitung" in gewissem Sinne ersetzt. 1834 erscheint, wieder unter Verantwortlichkeit eines, diesmal allerdings unbekannten Verlegers (Hartmann) die „Neue Leipziger Zeitschrift für Musik", die im folgenden Jahr zwar den Verlag wechselt, aber in J. A. Barth trotzdem keinen stark fundierten Verleger findet. Darum verzichtet die junge Zeitschrift auf die übliche Anonymität und führt R. Schumann als verantwortlichen Redakteur im Titel des zweiten Jahrganges (Bandes). Schon diese kleine Nuance bezeichnet einen wichtigen Einschnitt. Daneben laufen aber die Verlagsgründungen weiter: die in der „Journalschau" des Rep.s erwähnten Zeitschriften gehören, wie schon hinlänglich belegt, durchweg zu den „Verlegerzeitschriften". Freilich machen sich besondere Tendenzen im einzelnen bemerkbar; und wenn ein Verleger nicht gerade die Musterzeitschrift nachahmen will und auf den Titel „Allgemeine Musikzeitung" Verzicht leistet, dann nimmt er einen Vorwand zu Hilfe, gründet eine Orgel- und Kirchenmusikzeitschrift wie Körner in Erfurt mit der „Euterpe", oder begibt sich auf humoristisches Gebiet wie B. Senff mit den „Signalen für die musikalische Welt".

Nach dem Rücktritt Schumanns von der Redaktion verliert die Neue Zeitschrift für Musik ihre besondere Bedeutung. Der um diese Zeit wahrnehmbare allgemeine Austausch der Mitarbeiter, der nun fast alle Zeitschriften in einem Maße nivelliert, daß irgendwelche Besonderheiten wie z. B. die geistige Haltung nur noch vom Namen des Verlages oder von einzelnen Redakteuren abhängen, bestimmt mich, das Jahr 1844 als weiteren Einschnitt zu bezeichnen. Im einzelnen sind es der Rücktritt Schumanns, die Gründung des Hirschbachschen „Musikalisch-Kritischen Repertoriums" und nicht zuletzt die Herausgabe von „C. H. Whistlings Handbuch der musikalischen Literatur" durch den Verlag Hofmeister, das neben den „Literarischen Monatsberichten" (Hofmeisters) eine unparteiische Zusammenstellung aller erschienenen Musikalien bringt, die mich veranlassen, dieses Jahr

als Wendepunkt zu bezeichnen. Denn einerseits ersetzen die Verzeichnisse Hofmeisters die vorher von den Verlegern in ihren eigenen Zeitschriften betriebene offizielle Bekanntgabe ihrer Neuerscheinungen, die sich bis dahin auch in den jährlichen „Ostermeßkatalogen" befindet, andererseits kann hier außer Betracht bleiben, daß erst die Revolution 1848 den unmittelbaren Anstoß gab, Überlebtes verschwinden zu lassen.

Versuchen wir nun, die angeführten Abschnitte 1798-1824-1834-1844 auf das hin, was sie trennt und verbindet, kurz zu erläutern.

Nach der von F. Krome aufgestellten Unterscheidung der musikalischen Zeitschriften vom übrigen Kunstschrifttum ist Matthesons 1722 erschienene „Critica musica" als erste musikalische Zeitschrift anzusehen, doch ist eher ihre Erscheinungsform in einzelnen „Stücken" dafür heranzuziehen als Form und Inhalt, die ausschließlich von Mattheson stammen. Erst das Jahr 1766 führt eine innere Wandlung herbei: J. A. Hillers „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend", sind die erste Zeitschrift, „welche in ihrer Einrichtung unseren modernen musikalischen Fachblättern entspricht".[4]) Trotzdem wäre es unrichtig, die „Wöchentlichen Nachrichten" als ein novum im modernen Sinne zu bezeichnen; auch Krome bezieht sich in seiner Darstellung auf die überragende Persönlichkeit des Herausgebers, der Eigenschaften in sich vereinigte, „welche ihn zum Kritiker wie geschaffen machten". Die Tatsache, daß er fast der alleinige Verfasser gewesen ist,[5]) weist zurück auf Mattheson, Scheibe und Marpurg,[6]) der vielseitige Inhalt, die „Besprechungen musikalischer Aufführungen nebst Nachrichten von Künstlern etc." deuten aber in die Zukunft. Denn im Vorwort, das „das erste Stück ausfüllt",[7]) bringt Hiller eine systematische Teilung des Inhalts in drei Rubriken: Freie Aufsätze („Theoretisch-praktische Anmerkungen über verschiedene Materien"), Werkkritik („Anzeigen von öffentlich herausgekommenen Schriften und Sachen") und die erwähnten Korrespondenzen. In dieser Rubrizierung äußert sich zum erstenmal der dem Journalismus wesenseigene Drang, über aktuelle Begebenheiten Bericht zu erstatten. Die Ano-

---

[4]) a.a.O. 59.

[5]) Nach Krome sind nur die mitgeteilten Musikerbiographien von einem anderen Verfasser, a.a.O. 59.

[6]) „Critischer Musicus" von Scheibe (1738) und „Der critische Musicus an der Spree" von Marpurg (1750); beide gehören zu der durch Mattheson inaugurierten Gruppe von Zeitschriften.

[7]) Zitiert nach Freystätter, a.a.O. 17.

nymität des Herausgebers, die Krome auf übergroße Bescheidenheit Hillers zurückführt, zeitigte jedoch in der Folge einen verderblichen Einfluß auf das Fachschrifttum.

Gleichzeitig mit Hillers „Wöchentlichen Nachrichten", in größerer Zahl jedoch in den folgenden Jahrzehnten, tauchen eine Reihe von Zwischengründungen auf, die teils nach Mattheson, Scheibe und Marpurg geformt sind, also nur eine Rubrik „Freie Aufsätze" — inclusive einzelner größerer (polemischer) Werkbesprechungen — enthalten, teils aber schon das Bestreben zeigen, aktuelle Nachrichten zu bringen. Ich muß es mir hier versagen, das Hervortreten dieser einzelnen Momente an Hand der verschiedenen Zeitschriften nachzuweisen, möchte aber nicht unterlassen zu erwähnen, daß die in Hillers Zeitschrift durch die Anonymität vorgetäuschte Mitarbeit Mehrerer allmählich aus praktischen Gründen verwirklicht wird. Dies zeigt z. B. K. F. Cramers „Magazin der Musik" vom Jahre 1783, das Korrespondenzen von allen größeren europäischen Städten von Stockholm bis Neapel enthält, dadurch aber auf die „Mitarbeit Mehrerer" angewiesen war.

Ein wichtiges Zwischenglied von Hiller bis Rochlitz ist J. F. Reichardt, dessen musikschriftstellerisches Schaffen M. Faller untersucht.[8]) Auf dem Wege des Musikschriftstellers Reichardt vom ersten Druckwerk „Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend" 1774 bis zu seiner vorletzten Schöpfung, dem „Musikalischen Wochenblatt" 1791 stoßen wir auf alle bisher erwähnten journalistischen Einzelheiten mit Ausnahme des Merkmals der „Mitarbeit Mehrerer". Dies wird von Faller zu wenig berücksichtigt und so kommt es, daß er in seinem Überblick „Die Anfänge der musikalischen Journalistik" die trennenden Momente nicht scharf genug bezeichnet und dem Irrtum verfällt, die „Berlinische Musikalische Zeitung" vom Jahre 1805, Reichardts letzte Gründung, als besondere Tat, ja als Krönung seines schriftstellerischen Wirkens zu bezeichnen und sie mit der L.A.M.Z. auf eine Stufe zu stellen. Die letzte Gründung Reichardts entzieht sich aber schon deswegen der progressiven Betrachtung der Entwicklung des Schriftstellers Reichardt, weil sie als bloße Nachbildung der 1798 gegründeten L.A.M.Z. zu werten ist. Charakteristisch ist die Begründung für das vorschnelle Ende der Zeitschrift, wofür der Tod des Verlegers Fröh-

---

[8]) „Johann Friedrich Reichardt und die Anfänge der musikalischen Journalistik."

lich — neben einer längeren Reise Reichardts — angegeben wird.[9]) Vielleicht wäre es Reichardt gelungen, wenigstens mit einer seiner Gründungen festen Fuß zu fassen, wenn ihm ein bedeutender Verlag den Rücken gestärkt hätte; allerdings deuten verschiedene Einzelzüge darauf hin, daß wir ihn eher als typische Übergangspersönlichkeit zu bezeichnen haben denn als bewußten Erneuerer oder Schöpfer auf journalistischem Gebiet. Es sind dies vornehmlich drei Eigenschaften:[10]) 1. die des Kunstgelehrten im Stile Marpurgs und Scheibes, der sich als Schriftsteller unter Bevorzugung subjektiver Polemik nur an den engen Kreis der Fachgenossen richtet, 2. die des Redakteurs einer Musikzeitung, die nach einem festgelegten Programm (unter Mitwirkung Mehrerer) periodisch erscheint, und 3. die des Literaten, dessen Musikschriftstellerei sich nicht nur aus der musikalischen, sondern auch aus der schriftstellerischen Neigung herleitet. Dadurch, daß sich diese drei Eigenschaften in seinen Schriften in ungünstiger Weise mischen, gelingt es ihm nicht, eine einheitliche Linie einzuhalten: daher auch seine vielen Versuche, unter Bevorzugung einer dieser Veranlagungen festen Boden zu gewinnen.

Erreicht wird dies erst durch die ungleich bestimmtere und einheitlichere Persönlichkeit J. F. Rochlitz', des Schriftleiters der L.A.M.Z. Dieser, und nicht Reichardt ist die Führerpersönlichkeit, von der Faller spricht.[11]) In Rochlitz vereinigen sich die Fäden, die vom musiktheoretisch-kritischen Kunstschrifttum des 18. Jahrhunderts und von der literar-kritischen Bewegung der Hamann, Herder und Lessing ausgehen, in Reichardt stoßen beide Richtungen aber unvermittelt aufeinander.[12])

Rochlitz' geistige Herkunft erhellt am deutlichsten aus seiner Schrift „Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie", die Herder gewidmet ist.[13]) Aus ihr heraus versteht man den Schritt von der Literarkritik, die zur Zeit der Gründung der L.A.M.Z. von Seiten der Brüder Schlegel Ausbau und Weiterführung Herderscher Gedanken bedeutet, zur Mu-

---

[9]) Freystätter, a.a.O. 36; Faller berücksichtigt dieses Moment zu wenig.

[10]) Ich fasse hier die bei Faller verstreut liegenden wesentlichen Punkte zusammen.

[11]) a.a.O. 12.

[12]) Faller a.a.O. 28 hätte daher auch die Form der „Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend" (1774) als in der Zeit liegend und nicht speziell für Reichardt charakteristisch bezeichnen sollen.

[13]) Gotha, 1796.

sikkritik, den Rochlitz dank seiner musikalisch-schriftstellerischen Befähigung unternimmt. Denn zur primär schriftstellerischen Veranlagung tritt bei ihm eine früh erworbene gründliche musikalische Schulung.[14]) Ein gewisses Schwanken zwischen beiden Künsten, eine gewisse Begrenztheit in der Begabung auf beiden Gebieten dürfen wir nicht übersehen, ja, ich glaube annehmen zu können, daß hierin für Rochlitz die Voraussetzung zu einer beide Künste vereinigenden Betätigung lag. So sagt auch Dörffel:[15])

„Bald fühlte er mehr Beruf in sich, der Kunst, speziell der Musik zu dienen, bald drängte die Liebe zur Wissenschaft sich so in den Vordergrund, daß er jene gänzlich meiden zu müssen glaubte."

Die Synthese der beiden wirksamen Kräfte kommt in seiner musikjournalistischen Betätigung zum vollsten Ausdruck. Als „freundlich teilnehmender Mitgenosse eines bedeutenden Zeitalters"[16]) verkörpert Rochlitz den Typ des Musikjournalisten für die nächsten Jahrzehnte. Darüber hinaus wird die von ihm redigierte (Leipziger) Allgemeine Musikalische Zeitung das Vorbild für viele spätere Gründungen.

Es kann hier außer Betracht bleiben, wie stark etwa andere Persönlichkeiten an der Gründung der L.A.M.Z. beteiligt gewesen sind. Nach seinen eigenen Angaben mußte er sich seine Mitarbeiter erst heranzuziehen, für die Zeitschrift auch alle Vorarbeiten selbst bewerkstelligen.[17]) Sehen wir von Rochlitz' Persönlichkeit und ihrer Bedeutung einmal ab, so ergeben sich für die L.A.M.Z. ganz allgemein folgende Merkmale:

1. Der Verlag als verantwortlicher Herausgeber. Der Anonymität des Redakteurs entsprechen die anonymen Mitarbeiter. Dieser Punkt weist zurück auf Hiller.

2. Die Einführung einer systematischen Rubrik „Werkkritik", in der alle wichtigen Neuerscheinungen besprochen werden. Wir bemerken hier einen umfassenden Ausbau einer schon von Hiller begonnenen Rubrik, die auch auf andere Vorläufer zurückweist, dabei aber meist auf polemische Werkkritik und nur auf wenige Werke beschränkt blieb.

3. Vergrößerung der Rubrik „Freie Aufsätze" durch Einbeziehung feuilletonistischer Artikel. Historisches, Belehrendes, Anekdotisches, Dichterisches: alles trägt der „Aktualität" Rech-

---

[15]) „Für Freunde der Tonkunst" von F. Rochlitz, 4. Bd. Anhang, 323.
[16]) J. W. Goethe, Kunst und Altertum, zitiert nach Doerffel a.a.O. 335.
[17]) M. Koch, „R. Wagner" I 155ff.

nung und kommt einem breitem Publikum entgegen. Die Zeitschrift sprengt den Rahmen der fachlichen Begrenztheit.

4. Die Organisation des Nachrichtendienstes, die in den Berichten über musikalische Ereignisse und über Künstler in der L.A.M.Z. zur ersten spürbaren Verwirklichung gelangt. Hierin ist als Vorläufer vor allem Cramers „Magazin der Musik" zu nennen.

Die Vereinigung der bisher nur einzeln in Erscheinung getretenen typischen Merkmale einer Musikzeitschrift geht aus diesen Punkten einwandfrei hervor. Die L.A.M.Z. ist somit einerseits ein entwicklungsgeschichtlich notwendiges Glied in der Kette der bisherigen Zeitschriften; andererseits finden sich neue Momente, die die vollkommene Abkehr von der bisherigen Form der Musikjournale bedeuten. Dazu gehört nicht nur die Mitwirkung Mehrerer, sondern auch die Verbreiterung des Inhalts und dessen Abbiegung ins Aktuelle und Feuilletonistische. Dieser Vergrößerung des Interessenkreises trägt der Titel der Zeitschrift Rechnung durch die Bezeichnung „Allgemeine Musikzeitung". Darin bleibt die L.A.M.Z. vorbildlich für das ganze neunzehnte Jahrhundert, und wo immer wir auf den gleichen Titel stoßen, sehen wir, daß es sich um eine Nachahmung dieser Zeitschrift handelt.

Wichtig ist der systematische Ausbau der Rubrik „Werkkritik". Wie die Kritik der Werke vorgenommen werden sollte, erfahren wir aus dem „Intelligenzblatt", einem Beiblatt der Zeitschrift, das nach dem Muster der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung gebildet ist.[18]) Die Übernahme einer literar-journalistischen Sitte wird bedeutungsvoll dadurch, daß im Intelligenzblatt zum erstenmal der Versuch gemacht wird, alle bekannten neuen Werke anzuzeigen:[19])

„Übrigens werden vorerst alle uns bekannte neue Werke im Anzeiger genannt, und nur dann erst die ausgezeichnetern in die ausführlichern Ankündigungen ausgehoben".

Natürlich kann die Ausführung dieses Vorhabens unter ungünstigen Umständen — sei es durch Hervorhebung eigener, zum Teil unbedeutender Verlagswerke, sei es durch Verschweigen anderer, in fremdem Verlage erschienener, aber wichtiger Werke — zu bedenklichen Fehlern führen. Dies ist auch der Punkt, von dem aus die meisten Zeitschriftgründungen

[18]) 1798, 1. Jg. 3.
[19]) 1798, 1. Jg. 4.

der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts betrachtet werden müssen: verdanken sie doch ihre Existenz meist der Initiative unternehmungslustiger Verleger!

„Merkantile" Momente werden schon im ersten Jahrgang der L.A.M.Z. ausgespielt, zuerst zur Begründung des Erscheinens der Zeitschrift in Leipzig, „wo doch, im Vergleich mit Berlin, Wien, Prag, Dresden u.s.w. so wenig, und so geringe Musik ist"![20]) Natürlich steht die Reklametätigkeit des Verlegers nie im Vordergrund; mehr oder weniger verschleiert tritt sie namentlich in späteren Zeitschriftgründungen auf. Für die Anfänge der L.A. M.Z. ist sie schon deswegen schwerer ersichtlich, weil das damalige unsichere und ungenaue Verlagsrecht und die weitverbreitete Sitte des alleinigen Kommissionsrechtes eine Trennung eigener und fremder Verlagswerke nicht erforderte. Erst die zunehmende Vermehrung der Musikverlage verlangte schärfere Konzentration auf die eigenen Verlagswerke. Schon im Januar 1799 berichtet die L.A.M.Z.:[21])

Der „Komponiersucht wird ... dadurch umsomehr aufgeholfen, daß beinahe in jeder etwas beträchtlichen Stadt Musikverlagshandlungen errichtet sind oder errichtet werden, die, um nur immer Neuigkeiten zu liefern, alles annehmen und verlegen, was sich in ihr Zinn schlagen läßt."

So erwächst den Zeitschriften der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts von der Seite des profitablen Verlegergeschäftes her der Feind, der ihre Objektivität vernichtet und ihren edelsten Zweck, die Förderung der Kunst, immer wieder an der Entfaltung hemmt: die Einseitigkeit in der Auswahl der zu besprechenden Werke wird Zwang durch das unmittelbare Interesse des Verlegers an der Förderung seiner eigenen Verlagsprodukte; die sich vom rein Fachlichen entfernende Zeitschrift gibt die Fassade ab für die unwürdige Reklametätigkeit, die offen und versteckt mehr und mehr hervortritt.

Die allgemeine wie fachliche Bildung, die umfassende Geistigkeit Rochlitz' leistet allerdings Gewähr dafür, daß in seiner Zeitschrift ein gutes Niveau gehalten wird. Bei der Auswahl der Werke leitet ihn, der mit den Größten seiner Zeit in persönlichem Kontakt steht, der Gedanke, Einseitigkeiten zu vermeiden. Erscheinungen, die ihm fremd sind, bespricht er ohne subjektive Stellungnahme mit Hilfe des schriftstellerisch-technischen Mittels des Dialoges. Positives Eingreifen in das Kunstgetriebe

[20]) 1798, 1. Jg. Intelligenzblatt N. 1, 3.
[21]) 1798, 1. Jg. 236.

seiner Zeit liegt ihm fern, die kritische Betätigung erschöpft sich im Gewinn persönlicher Erkenntnis. Darin äußert sich die schriftstellerische Herkunft Rochlitz': aus dem Überwiegen schriftstellerischer Einstellung, für die die Musik zum Betrachtungsobjekt wird, erblüht der Musikjournalismus!

Seinem, von den gezeichneten Grundsätzen aus vorbildlich zu nennenden Wirken ist die Festigung des Musikjournalismus zu verdanken. Zunächst die langjährige Behauptung der L.A.M.Z., die nach außen den glänzendsten Beweis für die prinzipielle Richtigkeit der gewählten Einteilung und Anordnung des gewählten Inhalts bildet. Kleine innere Vorkommnisse, die Dörffel mitteilt,[22]) deute ich auf die Abwehr gegen die stärkere Einbeziehung verlegerischer Reklamewünsche; auch sein verhältnismäßig früher endgültiger Rücktritt von der Redaktion, der er jedoch im losen Mitarbeiterverband noch lange angehörte, führe ich auf ähnliche Ursachen zurück.

Wie schwierig die Festigung des Musikjournalismus war, und welch' wichtige Rolle dabei den einzelnen Verlegern zukommt, beweisen die folgenden Zeitschriftgründungen. Zwei Absichten treten in diesen Versuchen hervor. Erstens das oft kaum noch verhüllte Verlegerinteresse, das z. B. auf die von F. X. Glöggl herausgegebene „Musikalische Monatsschrift" zutrifft, die E. Hanslick folgendermaßen charakterisiert:[23])

„Dieses aus Kompilationen und Ankündigungen Glögglscher Verlagsartikel zusammenstoppelte Journal scheint mit dem Oktoberheft desselben Jahres (1803) eingegangen zu sein."

Auch die weiteren Gründungen des Verlages Glöggl: „Ein musikalisches Blättchen zur Zeit" (1810) und die „Musikalische Zeitung für die österreichischen Staaten" konnten sich nicht lange behaupten.

Die zweite erkennbare Absicht besteht in den Bemühungen, für das Musikleben größerer Städte, namentlich Berlin und Wien, Zeitschriften nach dem Muster der L.A.M.Z. einzurichten. Schon in der Namengebung tritt die Nachahmung hervor. Für Wien wäre hier besonders zu nennen die „Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat" vom Jahre 1817. In Berlin ist J. F. Reichardts „Berlinische Musikalische Zeitung" vom Jahre 1805 die erste Nachahmung des Leipziger Musterblattes.

---

[22]) a.a.O. 331.
[23]) Geschichte des Konzertwesens in Wien, 1869, I 165.

Darum hätte Faller eine schärfere Trennung dieser von den anderen Zeitschriftenunternehmungen Reichardts vornehmen müssen. Auch erwähnt Faller nirgends den Namen des Verlegers (Fröhlich). In seiner kritischen Würdigung dieser Zeitschrift scheint Faller ferner entgangen zu sein, daß der Brief aus Wien in Nr. 45 des ersten Bandes, in dem zu lesen steht, „mit welcher Begierde in Wien die Musikalische Zeitung von jedem Kenner gelesen werde", ein von den Zeitschriften dieser Zeit oft benütztes plumpes Reklamemittel gewesen ist, dessen sich auch Reichardt bediente.

Dem Unternehmen Reicharts folgte erst 1820 eine weitere „Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung", herausgegeben von Stöpel; diese „hatte kein Glück und erlosch mit der dritten Nummer".[24])

Es ist merkwürdig, daß es bis zur Jahrhundertmitte keiner Berliner Musikzeitung gelang, sich dauernd zu behaupten. 1821 folgte die „Zeitung für Theater und Musik", Verlag Schlesinger (Herausgegeben von Kuhn), 1824-30 die „Berliner Allgemeine Musikzeitung", ebenfalls vom Verlag Schlesinger mit A. B. Marx als Redakteur, 1830—41 die „Iris auf dem Gebiete der Tonkunst" im Verlage Trautwein, redigiert von L. Rellstab (dies ist die langlebigste der frühen Berliner Musikzeitschriften); 1833 erschien eine „Berliner Musikalische Zeitung im Verlag C. W. Krause, herausgegeben von J. C. Girschner, 1844-47 die in der „Journalschau" des Rep.s besprochene „Berliner Musikalische Zeitung" von K. Gaillard im Verlage Challier, 1846 der „Musikalische Salon" im Verlage Schlesinger. M. E. ist es kein Zufall, daß erst die 1847 gegründete „Neue Berliner Musikzeitung", eine Gründung des größten Berliner Musikalienverlages: Bote und Bock, sich jahrzehntelang behaupten konnte. —

Die schon in der L.A.M.Z. vorhandene Mitarbeit Mehrerer, die sich durchaus nicht auf fachlich vorgebildete Persönlichkeiten beschränkt, sondern gerade durch Heranziehung von schriftstellerisch begabten Musikliebhabern eine besondere Note erhält,[25]) wird im Titelblatt der 1824 gegründeten Zeitschrift „Caecilia" ausdrücklich erwähnt mit der später stereotyp gewordenen Bezeichnung: „Herausgegeben von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern". Diesem Vorhaben entspricht das umfangreiche Programm der Zeitschrift, das sechs Rubriken: Theorie, Kritik, historische Artikel, einen „Sprachsaal", Musikbeilagen und einen „rein unterhaltenden Teil" umfaßt.[26]) Die Absicht der Nachbildung der L.A.M.Z. ist deutlich daraus zu entnehmen; bei der Verwirklichung treten aber verschiedene

[24]) Freystätter, a.a.O. 40.
[25]) Vgl. hiezu Schering a.a.O. 16.
[26]) Caecilia 1824, 1. Bd. 1. Heft, 1 ff.

Rubriken so stark zurück, daß allmählich nur die „Freien Aufsätze" theoretischen und historischen Inhalts und die Rubrik „Werkkritik" sichtbar bleiben; dies aber schon deswegen, da die Zeitschrift versucht, ihren Aufsätzen „bleibendes Interesse" zu geben. Die starke Durchsetzung der Zeitschrift mit theoretischen Artikeln weist zurück ins achtzehnte Jahrhundert; und wenn die Redaktion der „Caecilia" auch in der „Einführung" betont, daß diese Aufsätze in einem „jeden Gebildeten ansprechenden Gewande" erscheinen sollen, so war das allgemeine Urteil, wie Hirschbach beweist, doch wohl bald durch die Etikettierung: „Gelehrtenzeitschrift" ausgedrückt.

Eine ins achtzehnte Jahrhundert zurückweisende Tendenz finden wir auch in der zweiten wichtigen Zeitschriftgründung des Jahres 1824, in der „Berliner Allgemeinen Musikzeitung" des Verlages Schlesinger, in der A. B. Marx als Redakteur die meisten Beiträge selbst verfaßte. Darauf weist Schering,[27]) aber schon im Jahre 1828 H. Dorn in einer Abhandlung über diese Zeitschrift:[28])

„Eine Zeitschrift, welche von ihrem Redakteur so sehr abhängig erscheint, daß nur seine Ansichten darin aufgestellt und verflochten werden, ist nicht mehr eine Zeitschrift für das Publikum, sondern ein Privatvergnügen für den Redakteur."

Ich will mich nicht mit den Gegenansichten der Redaktion der Zeitschrift „Caecilia" und mit der gleichzeitigen Behauptung Dorns, daß die L.A.M.Z. inzwischen rückständig geworden sei, befassen, und auch die persönlichen Gründe, die H. Dorn zweifellos bei der Abfassung dieses Artikels leiteten, nicht des Näheren erörtern. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß sich in A. B. Marx die rückläufige Tendenz verbindet mit der modernen Anschauung, daß sich die Musikzeitschrift für das zukunftweisende zeitgenössische Schaffen einzusetzen habe, also Träger der Fortschrittsidee sei. Denn dadurch geriet Marx in die von Dorn beanstandete Isolierung und Einseitigkeit. Allerdings ist in Dorns Äußerung die vollständige Abwendung von dem für die Zeitschriften des achtzehnten Jahrhunderts geltenden Prinzip ausgesprochen.

Die dritte Gründung des Jahres 1824 ist die „Wiener allgemeine Musikalische Zeitung", die Nachfolgerin der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den öster-

---

[27]) a.a.O. 18.
[28]) Caecilia 1828, 8. Bd. 31. Heft, 181.

reichischen Kaiserstaat", die von dem Schriftsteller F. A. Kanne redigiert wurde, sich aber nicht behaupten konnte. Ihr folgte 1829 unter der Redaktion J. F. Castellis der „Allgemeine Musikalische Anzeiger" des Verlages T. Haslinger, eine Zeitschrift, von der auch Freystätter sagt, daß die Geschäftsinteressen in ihr im Vordergrund gestanden hätten.

Sehen wir von der weiteren Verfolgung des Verlegereinflusses in den Zeitschriften ab und untersuchen wir, ob sich inzwischen — seit Gründung der L.A.M.Z. — besonders inhaltliche Veränderungen in den Zeitschriften bemerkbar machten? Ich habe schon erwähnt, welch' bestimmenden Einfluß die überragende Gestalt Rochlitz' auf die Haltung der L.A.M.Z. ausübte. Daß andere Redakteure, denen nicht die gleich gründliche musikalische Schulung zu statten kam, gerade in der wichtigsten Rubrik, der Werkkritik, versagten, ist durch das immer stärkere Hervortreten des Verlegerinteresses bezeugt. Aber auch an Umfang tritt die Rubrik Werkkritik gegenüber den „Freien Aufsätzen", in denen feuilletonistisch geformte aktuelle Artikel überhand nehmen, mehr und mehr zurück. Die Verflachung des künstlerischen Niveaus wird auf der anderen Seite wieder wettgemacht durch den Ausbau der Rubrik „Korrespondenzen", die in den ersten Bänden der L.A.M.Z. noch wenig Raum einnehmen. Aber schon 1828 rühmt H. Dorn den trefflich organisierten Nachrichtendienst dieser Zeitschrift, den andere Zeitschriften noch zu überbieten suchten.[29]) Darin berührt sich die mangelnde fachliche Vorbildung der meisten Redakteure mit der Tendenz, die Zeitschrift zum Vermittler aktueller Ereignisse auszubauen. Auf dieser Basis entsteht im Jahre 1830 L. Rellstabs Zeitschrift „Iris im Gebiete der Tonkunst", die in der konsequenten Rubrizierung: „Überblick der Erzeugnisse" und „Überblick der Ereignisse" die Veränderung innerhalb der Rubriken am deutlichsten zum Ausdruck bringt. Interessant ist dabei, daß Rellstab der ausschließliche Verfasser dieser Zeitschrift gewesen ist, was er in seinem Abschiedswort selbst bezeugt:[30])

„Überdies zwölf Jahrgänge, allein geschrieben, aus eigner Anund Einsicht geschöpft, sie sind doch etwas."

Er folgt also bewußt der Tradition des achtzehnten Jahrhunderts. Die klare Nebeneinanderstellung der Rubriken „Werkkritik" und „Leistungskritik" ist auch nur eine formale Neuerung,

[29]) Caecilia 1828, 8. Bd. 31. Heft, 178 ff.
[30]) 1841, 12. Jg. 208.

weil seine primär schriftstellerische Herkunft verursacht, daß er in den Kritiken den fachlichen Voraussetzungen nicht gerecht wird. Dies teilt er mit den meisten Redakteuren seiner Zeit, ob wir nun an die früheren und gleichzeitigen Persönlichkeiten wie Kanne, Castelli und G. W. Fink, oder an die späteren wie K. Christern, A. Schmidt oder gleich an die Verleger wie B. Senff, G. Körner, K. Schuberth u. a. denken. Eine Sonderstellung nehmen unter diesen nur G. Weber, der sich zwar auch nur „nebenberuflich" mit Musik beschäftigte,[31]) gleichwohl aber als Theoretiker und Lehrer zum Fach gerechnet werden muß, und A. B. Marx ein, auf dessen besondere Bedeutung A. Schering hinweist.[32]) „Mit Rellstab erscheint eine Spielart öffentlicher Kritik, die man als „literarische" bezeichnen könnte", sagt Schering weiterhin und stellt damit eine Brücke her von der Kritik der Fachschrift zur Musikkritik der großen Zeitungen, in denen das fachliche Sonderinteresse schon durch die Rücksicht auf das große Lesepublikum ausgeschaltet werden muß. Dadurch tritt die stilistische Formung der Kritik in den Vordergrund: der Feuilletonstil beginnt, die noch bei Rochlitz vorhandene fachliche Darstellung abzulösen.

Bevor sich diese Neuformung der Musikkritik endgültig in die Tageszeitung, in ihren eigentlichen Bereich, zurückzieht, stiftet sie Verwirrung im Lager der Musikzeitschriften. Schon Rellstabs Kritiken in der „Iris" erscheinen in der musikalischen Beweisführung dilettantisch; und während sich die Zeitschrift „Caecilia" stärker auf historische und theoretische Aufsätze beschränkt, in den übrigen Spalten den von G. Weber aufgestellten Grundsätzen unverändert folgt, steht G. W. Fink, der Nachfolger Rochlitz' an der L.A.M.Z., auf exponiertem Posten. Er war nicht die überragende Persönlichkeit, die beispielgebend zu wirken vermocht hätte; den verschiedenen neuen Einflüssen hilflos preisgegeben, in kompositionskritischer Beziehung sich als Beschützer des Philistertums erweisend, sinkt die Bedeutung der von ihm geleiteten Zeitschrift immer tiefer. Eine ausgesprochene Überzeugung ist weder bei Fink, noch bei den Redakteuren anderer Zeitschriften vorhanden; die Verleger schieben ihre Verlagswerke, die nur nach kapitalistischen Gewinnchancen ausgesucht werden, vor, jedes höhere eigenwillige künstlerische Streben wird von vornherein unterbunden: da erscheint im April

---

[31]) Er war „General-Staatsprokurator".

[32]) „Marx ist neben Schumann der bedeutendste kritische Kopf dieser Jahrzehnte", a.a.O. 18.

1834 eine neue Zeitschrift, die schon im Prospekt[33]) die Künstler aufruft, selbst mitzuarbeiten und eine neue künstlerische Zeit einzuleiten: es ist Robert Schumanns Neue Zeitschrift für Musik. —

Trennen wir weiterhin die drei wesentlichen Momente, die wir unserer bisherigen Betrachtung zugrunde gelegt haben: die Verbindung mit den schon vorhandenen Zeitschriften, die speziellen Neuerungen und die Stellung des verantwortlichen Redakteurs, soweit sie die Haltung der Zeitschrift beeinflußt.

Das äußere Gewand der N.Z.f.M. ist bewußt der L.A.M.Z. nachgebildet; auch die Haupttitel des Prospektes zeigen die unbedenkliche Übernahme erprobter journalistischer Gepflogenheiten, ja selbst die von Schumann besonders verteidigte Anonymität[34]) entstammt einer weitverbreiteten Sitte. Es ergibt sich ferner, daß die N.Z.f.M. die Vielseitigkeit früherer Zeitschriften nach allen Richtungen zu überbieten sucht, finden wir doch im Prospekt eine detaillierte Schilderung der einzelnen Rubriken, unter denen die Einbeziehung auch rein schriftstellerischer Artikel unter „Belletristisches" und „Miszellen" auffällt. Die „Korrespondenzen" werden ergänzt durch eine neue Rubrik „Chronik", die über musikalische Tagesereignisse ausführlich Bericht zu erstatten verspricht. In allem bemerken wir, daß sich, wie schon früher bei der Gründung der L.A.M.Z., in der N.Z.f.M. wieder alle Fäden vereinigen, die in der Verwirrung der unmittelbar vorangehenden Zeit auseinander liefen. Ja, selbst in der inhaltlichen Gestaltung der Rubrik „Werkkritik" läßt sich der Einfluß der neuen „literarischen" Spielart nachweisen. So kommt Schumann zu seiner berühmten Formulierung:[35])

> „Daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt."

Freilich stehen diesen verbindenden Momenten drei wichtige Neuerungen gegenüber, die sich, da Schumann schroffe Gegensätze zu vermeiden sucht, nur inhaltlich bemerkbar machen. Die erste Neuerung betrifft die Tatsache, daß die N.Z.f.M.

---

33) Kreisig II 272.

34) Von seiner Freundin H. Voigt darob zur Rede gestellt, antwortet er brieflich: „Ein unbekannter Warner hat bei Weitem nicht so Fürchterliches als ein verhüllter Genius, dessen Kommen wir nicht vermutet, Wohltuendes" (Jansen, 49).

35) Kreisig I 44.

in einem kleinen Verlage erscheint. Dadurch fällt das wichtigste Merkmal einer „Verlegerzeitschrift" weg. Wohl zeichnet nach bisheriger Sitte der Verleger verantwortlich für die Redaktion, die sich hinter dem Kollektivtitel des „Vereins von Künstlern und Kunstfreunden", noch dazu in argloser Inkonsequenz gegen andere Besonderheiten der neuen Zeitschrift, verbirgt, aber dieser Verleger — es ist K. F. Hartmann — druckt nur Bücher und steht musikalischen Dingen fern.

Trotzdem führt die Diskrepanz zwischen der Verantwortlichkeit des Verlegers und den Wünschen und Absichten Schumanns zu einem Konflikt. Als Schumann deshalb im Dezember 1834 vorübergehend zurücktritt, nützt jener schnell die Gelegenheit und preist in einer „Literarischen Anzeige" seine Verlags-Zeitschriften: „Unser Planet", „Leipziger Lesefrüchte" und die „Sachsenzeitung" an.[36]) Erst bei seinem neuen Verleger, dem Buchhändler J. A. Barth, gelingt es Schumann, Oberhand zu behalten.

Nach dem Wechsel des Verlages übernimmt Schumann die Verantwortlichkeit als Redakteur: da er auch gleichzeitig alleiniger Besitzer der Zeitschrift wurde, bleibt er frei von weiteren verlegerischen Einflüssen, die später von Seiten seines dritten Verlegers (R. Friese) jedenfalls möglich gewesen wären. Vielleicht dürfen wir es einer gewissen Vorsicht Schumanns zuschreiben, daß er gegen die verlegerischen Machenschaften in anderen Zeitschriften nicht offen auftrat; daß er sich dieses Zustandes bewußt war, ersehen wir schon aus einem kleinen Hinweis gelegentlich einer Besprechung des Wiener „Allgemeinen Musikalischen Anzeigers:[37])

„In den frühern Jahrgängen wird nur wenig Haslinger'scher Verlag besprochen, wenigstens nicht öfter, als daß dadurch Anderes beeinträchtigt worden wäre. Und das war erfreulich. Jetzt kommt der Name dieser Verlagshandlung öfter vor, so gut er auch klingt —".

Die erste Neuerung, die in der N.Z.f.M. verwirklicht wird, besteht also in der Betonung der Unabhängigkeit gegenüber den Verlegern.

Eine weitere Reform ist die Ausschaltung der Dilettanten von der Mitarbeit. Hier besteht die schon erwähnte Inkonsequenz zwischen dem Titel, der auch „Kunstfreunde" anführt, und dem speziellen Zweck der Zeitschrift, dem Künstler Gelegenheit zu geben, „außer durch seinen direkten Einfluß noch durch Wort und Schrift zu wirken". Dieser Punkt ist von der bisherigen

---

[36]) N.Z.f.M. 1834, 1. Bd. 296; die Reklame im „Intelligenzblatt" konnte natürlich auch Schumann nicht unterbinden.

[37]) N.Z.f.M. 1834, 1. Bd. 211; der Aufsatz fehlt bei Kreisig.

Schumann-Literatur oft berücksichtigt worden; er kann deshalb hier übergangen werden mit der Erwähnung, daß er der Grund ist für den auffallend starken Wechsel der Mitarbeiter, und daß Schumann bald resignierte, „weil die wenigsten Musiker gut schreiben . . ."[38])

Die dritte Neuerung ist zum Teil eine Folge der ausgeschalteten Verlegerbindung. Denn nun wird die Bahn frei, die Auswahl der zu besprechenden Werke nach bestimmten Absichten vorzunehmen, wenn schon eine umfassende Werkkritik nicht in Frage kommen soll. Schon der Prospekt gibt darüber Auskunft: „Kritiken über Geisteserzeugnisse der Gegenwart mit vorzüglichster Berücksichtigung der Kompositionen für das Pianoforte".

Ist diese Beschränkung auf Neuerscheinungen der Klavierliteratur wirklich eine Neuerung? Nach außen hin wohl nicht, denn auch die übrigen „Allgemeinen Musikzeitschriften" folgen der Bevorzugung der Klavierkompositionen, da sich in diesen der Stand und die Höhe der augenblicklichen kompositorischen Gesamtproduktion am sinnfälligsten dokumentierte. Nach innen zeigt sich aber, daß Schumann in der Kritik dieser Werke künstlerische Ziele verfolgt, wie sie ähnlich in dieser Zeit nirgends zu Tage treten. Durch die bewußte Bevorzugung des Klavierschaffens paßt sich die N.Z.f.M. einerseits dem Augenblickszustand der Kunst an; andererseits aber erfüllt sie damit auch den ideellen Zweck einer Musikzeitschrift, in soweit ein solcher in der Wiederspiegelung zeitgenössischen Musikschaffens und Musiktreibens besteht.

Alle drei Neuerungen entstammen der persönlichen Anschauung Schumanns, die beiden letzteren gehören weiterhin zur Charakteristik seines Künstlertums. Denn wie bei Rochlitz, so gibt auch bei Schumann ein unbestimmtes Schwanken zwischen beiden Künsten den Ausschlag, sich journalistisch zu betätigen. Ein wesentlicher Unterschied besteht darin, daß der Jüngere auf den Erfahrungen des Älteren weiterbaut und daß Schumanns Auftreten in die Zeit des gefestigten Musikjournalismus fällt, während Rochlitz diesen erst schaffen mußte.

Die Entwicklung des jungen Schumann zeigt uns in eigenartiger Weise, welche Autorität das gedruckte Wort unterdessen — wohl bei den meisten Jüngern Polyhymnias — erlangt hatte. Gleichzeitig erhalten wir durch eine kurze Betrachtung der Entwicklung des jungen

---

[38]) Kreisig I 29.

Schumann einen Einblick in das allmähliche Heranwachsen in beide Richtungen seiner Begabung.

Schon der Siebzehnjährige fühlt sich von der Poesie und der Tonkunst in gleicher Weise angezogen,[39]) der Neunzehnjährige Heidelberger Student entwirft in einem Briefe an F. Wieck seine Ansichten von der Kunstwelt, in denen sein späteres Wirken vorweggenommen erscheint[40]) und der Zwanzigjährige erbittet sich seine Briefe von der Mutter, da er sie zu einer Arbeit verwenden möchte.[41]) Mit einundzwanzig Jahren blickt er forschend in die Zukunft: „Ich kann nur vier Ziele haben: Kapellmeister, Musiklehrer, Virtuos und Komponist";[42]) drei Monate später bricht seine doppelte Bestimmung wieder durch: „Es ist nämlich eine schöne Sache mit einem jungen Dichter und vollends mit einem jungen Komponisten".[43]) Und als er einmal „recht den Augenblick der Gegenwart" zu fühlen vermeint, erwächst in ihm die doppelte Tat: fast gleichzeitig mit der Veröffentlichung seines op. 1 schreibt er an Fink:[44]) „Sollte Ew. Wohlgeboren zur Erleichterung Ihrer vielleicht überhäuften literarischen Arbeiten ein junger Mitarbeiter nicht unerwünscht kommen, so erbietet sich der Unterzeichnete dazu".

Der Brief an Fink ist die erste Berührung des Einundzwanzigjährigen mit der offiziellen Welt des Kunstschrifttums. Der folgende Lebensabschnitt von 1831 bis 34 ist ausgefüllt mit einzelnen schriftstellerischen Versuchen[45]) und wohl auch mit Bemühungen, Fink, welcher sich zögernd verhielt, umzustimmen. Nebenher gehen aber verschiedene z. T. recht eigenartige Bemühungen, Rezensionen über seine ersten veröffentlichten Werke zu erhalten. In den Briefen an Verleger und Kritiker zeigt sich auch eine sehr geschäftstüchtige Seite, die manchmal die Grenzen einer gewissen Unterwürfigkeit oder gar einer den eigenen Interessen dienenden Skrupellosigkeit streift. Wenn Schumann in einem Brief an Fink eine List versucht, um diesen zum schnelleren Druck seines Chopin-Aufsatzes zu bewegen, dann haben wir es mit einer durchaus verständlichen Sitte zu tun;[46]) wenn er aber im August 1833, nachdem der Plan einer eigenen Zeitschrift, deren Spitze sich doch gegen Fink richten mußte, längst eifrig disputiert wurde, Fink um eine Rezension in der L.A.M.Z. mit den Worten bittet:[47])

„Ich ersuche Ew. Wohlgeboren, mich nicht unter die zu zählen, die den allerdings harten Stand eines Redakteurs noch erschweren wollen, und versichert zu sein, daß ich diesen, vielleicht unbescheidenen Schritt gewiß nie getan haben würde, wenn nicht eine alte gedrückte Mutter in jedem Briefe bangend fragte: aber warum steht denn in der Leip-

---

[39]) Kreisig II 173 „Über die innige Verwandtschaft der Poesie und Tonkunst". Vgl. hiezu M. Kreisigs „Vorbericht" I, VIIff.
[40]) Jugendbriefe, 78.
[41]) Jugendbriefe, 127.
[42]) Jugendbriefe, 144.
[43]) Jugendbriefe, 146.
[44]) Jugendbriefe, 154; op. 1 sind die Abegg-Variationen für Klavier.
[45]) z. B. die beiden Davidsbündleraufsätze, Kreisig II 260ff.
[46]) Er schreibt am 10. 11. 1831, daß Haslinger den gleichen Artikel abdrucken möchte (Jansen 33), bietet den Artikel aber erst am 28. 4. 1832 Haslinger an (Jansen, 35).
[47]) Jugendbriefe, 225.

ziger Zeitung nichts von Dir? Mutter, muß ich jedesmal antworten, ich weiß es nicht . . ."

dann erscheint die Sucht, eine Rezension zu erhalten, ins krankhaft-bedenkliche gesteigert, das angewandte Mittel aber indiskutabel. Wohl entsprach Schumann nur einer üblichen Sitte, wenn er seine Werke zur Rezension einsandte und dann für die Besprechung brieflich dankte,[48]) ein eigentümlicher Glaube an die Macht der Kritik liegt aber seinem Verhalten doch sehr stark zu Grunde. So sucht er die Kritik durch Erklärungen für sich zu gewinnen; er schreibt an Rellstab, daß seine Paganini-Studien sein „theoretisches Examen vor der Kritik" sein sollten, an Hofmeister, daß er mit den Intermezzi „mehr den Dank des Künstlers, als des Publikums" erwerben möchte,[49]) und versteigt sich schließlich zu einer merkwürdigen Äußerung über eine Rezension, in der Seyfried ihn „auf eine Weise lobt, daß ers [Seyfried] schwerlich bei Gott, (dem höchsten Kritiker) verantworten kann".[50])

Im seltsamen Kontrast zu diesen Äußerungen steht die bewußte Verfolgung des Planes der Zeitschriftgründung. Die stille Weigerung Finks, Schumann als Mitarbeiter aufzunehmen, bereitet den Boden hiefür. Seine eigentümlich reflektierende Schaffensweise bedarf der Anregung von außen: der Komponist wird durch Wortverbindungen und ähnliches angeregt, der Schriftsteller vor allem durch fremde Kompositionen, sonderbarerweise auch durch die eigenen Werke, zu denen Überschriften nachträglich entstehen. Die Tätigkeit des Redakteurs bildet zu dieser Zeit die einzige Möglichkeit, alle Vorgänge des Kunstlebens zu überschauen und positiv zu verwerten. Hinzu kommt ein Erkenntnisdrang, der sich auf Erfassung aller neuen Kunstwerke erstreckt. Das beste Mittel, diese Erkenntnis zu erlangen, bildet die Musikzeitschrift.

Der erste Gedanke zur Gründung einer neuen Zeitschrift scheint von dem um zehn Jahre älteren E. Ortlepp ausgegangen zu sein;[51]) Schumann greift ihn freudig auf und geht sofort an die praktische Verwirklichung. Nach außen wahrt er die Verbindung mit dem „Freundeskreis", den er 20 Jahre später noch erwähnt,[52]) für sich allein geht er unbeirrt auf das ihm vorschwebende Ziel los, umreißt in einem Briefe an die Mutter vom 28. Juni 1833 — der ersten Nachricht über den Plan — treffend das wesentlich Neue dieses Vorhabens und ver-

---

[48]) Jugendbriefe 167, 190, 195, Jansen, 35, 37, 47 an Fink, Rellstab, Castelli und Haslinger.

[49]) Jugendbriefe, 197; Hofmeister antwortet: „als Kaufmann muß mir an der Gunst des Publikums Alles, an der des Kritikers nichts gelegen sein" (Jugendbriefe, 201).

[50]) Jansen, 60; Die Rezension steht im Wiener „Allgemeinen Musikalischen Anzeiger".

[51]) Über Ortlepp, der ebenfalls zur Gruppe der um Beethovens Neunte Sinfonie verdienten Schriftsteller gehört, liegt eine Biographie „E. Ortlepp. Blätter aus dem Leben und Dichten eines Verschollenen" von F. W. Ilges vor, die ein erschütterndes Bild seines Lebens wiedergibt. Leider ist die eminent wichtige musikschriftstellerische Bedeutung Ortlepps darin zu wenig berücksichtigt. Über Ortlepps Beziehungen zu R. Wagner teilt M. Koch verschiedenes mit (a.a.O. I 133).

[52]) Im Vorwort zu der Ausgabe seiner Ges. Schriften (Kreisig I 1).

knüpft damit sofort die Aussichten der eigenen Existenz.[53]) Dem zukünftigen Verleger F. Hofmeister gegenüber ist er im Nachteil: Ortlepp ist mit dem Entwurf eines Prospektes zuvorgekommen; dieser wird nun von Schumann lebhaft kritisiert und zusammen mit dem vorgeschlagenen Titel „Tonwelt" abgelehnt.[54]) Hofmeister tritt zurück, Schumann wendet sich an seine Brüder und schaltet gleichzeitig Ortlepp aus: „Es war das Natürlichere, daß diese mich, als nächsten Anverwandten, um Besorgung und Redaktion der etwaigen Korrespondenz angegangen haben", schreibt er mit der weiteren Mitteilung, daß an der Leitung nur noch Wieck und Knorr Anteil haben werden.[55])

Nicht so schnell wie Ortlepp kann sich Wieck mit dem Gedanken abfinden, die Redaktion Schumann zu überlassen; selbstbewußt und durchdrungen von seiner Aufgabe, verteidigt sich Schumann diesem gegenüber.[56]) Auch die Brüder lehnen den Verlag ab, und mit Selbstverleugnung — „vielleicht findet sich irgendwo ein habiler Redakteur" — bietet Schumann den Verlag nochmals, allerdings wieder vergeblich, Hofmeister an.[57]) Unterdessen beginnt Schumann die Redaktionskorrespondenz und geht nach einer längeren, durch Krankheit verursachten Verzögerung daran, einen Prospekt auszuarbeiten und dazu einen neuen Freundeskreis und einen neuen Verleger zu gewinnen. Nur Wieck und Knorr sind wieder einbezogen; zu den neuen Freunden gehören u. a. Schunke und Stegmayer. Mit Wieck ist Schumann durch persönliche Rücksichten gebunden; ob er je in Kunstansichten mit ihm einer Meinung werden könnte, bezweifelt er sehr.[58]) Mit Knorr gibt es bald ernstliche Meinungsverschiedenheiten,[59]) so daß Schumann, als er 1835 die Redaktion offiziell übernimmt, einen durchaus selbstgeschaffenen, ihm ergebenen Mitarbeiterstab zur Seite hat. Wir erkennen die eminente Rolle, die Schumann bei der Gründung spielte, und seine Geschicklichkeit, die vielfachen Hindernisse so zu beseitigen, daß er imstande ist, seine Pläne zu verwirklichen. —

Die Verbindung Rochlitz—Schumann zeigt sich nicht nur in der unbedenklichen Übernahme der von Rochlitz aufgestellten Rubriken und sonstigen Merkmale einer neueren Musikzeitschrift, sondern auch an inneren Gemeinsamkeiten, denen sogar äußere Nachweise zur Seite gestellt werden können. Die L.A.M.Z. wurde 1798 mit einem Bild J. S. Bachs eröffnet; noch während der Vorarbeiten zur Gründung seiner Zeitschrift schreibt Schumann an seinen Bruder Karl:[60]) „Die ersten Blätter werden mit Spohrs Bildnis gegeben" und im März 1834 bittet er um Übersendung der „drei ersten Jahrgänge der alten Leipziger Musikalischen Zeitung" und der „drei ersten derselben unter Finks Redak-

53) Jugendbriefe, 208.
54) Jansen, 415.
55) Jansen, 44; dies war natürlich eine Finte.
56) Jugendbriefe, 218.
57) Jugendbriefe, 224.
58) Jugendbriefe, 210; vgl. hiezu Kreisig II 367.
59) Kreisig II 460ff.
60) Jugendbriefe, 221.

tion".[61]) Eine eigenartige Verbindung läßt sich weiter nachweisen zwischen J. A. Hiller, Rochlitz und Schumann. Denn so wie Rochlitz seinen ersten Band „Für Freunde der Tonkunst" beziehungsvoll mit einem Aufsatz „Johann Adam Hiller" beginnen läßt, so finden wir in Schumanns Ges. Schriften — als besondere Ausnahme — einen Brief Rochlitz' als freudige Bestätigung der Hugenotten-Kritik wiedergegeben.[62]) Auch die geistige Verwandtschaft läßt sich unschwer, und gerade aus einer als typisch Schumannsche Besonderheit bezeichneten stilistischen Variante erklären. So schreibt Rochlitz in seiner Vorrede zur Sammlung „Für Freunde der Tonkunst":[63])

„Du findest . . . hier auch wieder einige Dialogen, ungeachtet ich in denen der ersten Bände, unerwartet genug, am meisten mißverstanden worden bin. Manche haben angenommen, ich selbst trete in diesen Stücken auf, leibhaftig, und zwar mit meiner recht eigentlichen Herzensmeinung, Andern zugeteilt, weil ich ihrer vielleicht nicht ganz sicher gewesen; ich selbst sei mithin — hier der alternde Kunstfreund, da der bedenkliche Gelehrte, dort der schwärmerische Musiker, ja wohl gar jener ehrliche „Gerichtsschreiber aus Hinterpommern". Dem ist nun freilich gar nicht so. Schriebe ich nicht so ungern Vorreden: so würde ich dieser Ausgabe eine vorsetzen, und, solchen Mißverständnissen zu begegnen, mich über die Gattung überhaupt erklären. Ich liebe sie nun einmal, diese Gattung; würde ich ungefähr sagen. Ich bedaure, daß sie von den Neuern so selten zu wissenschaftlichen Zwecken benutzt wird. Schon darum bedaure ich das, weil man in ihr den Gegenständen, und auch den Lesern, von mehrern Seiten beikommen kann, als sonst wohl. Das schriftlich, zu wissenschaftlichem Zweck ausgearbeitete Gespräch denke ich mir — würde ich etwa fortfahren — als eine Art philosophierender Dichtung; oder klingt das zu vornehm: als eine dem Leben möglichst nahe gebrachte Darstellungsart der erwählten Gegenstände, die zwischen Dichtung und Philosophie so innen liegt, daß sie die Grenzen beider berührt. Es werden darin Ansichten, Urteile, Überzeugungen Verschiedener, ja der Verschiedensten, in freies Spiel gegen einander gesetzt. Damit treten zugleich die Gegenstände selbst von verschiedenen Seiten und in wechselnder Beleuchtung hervor."

Wir können mit Schumann fortfahren:[64])

„Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand."

---

[61]) Jugendbriefe, 233.
[62]) In der früheren zweibändigen Ausgabe am Schluß des ersten Bandes.
[63]) a.a.O. I, VII.
[64]) Kreisig I 2.

In gewisser Beziehung berühren sich Schumann und Rochlitz auch im Gewinn, den sie aus ihrer musikschriftstellerischen Tätigkeit als Redakteur ziehen. Für Rochlitz fanden wir, daß sich dieser Gewinn darstellt als persönliche Erkenntnis des Augenblickszustandes der Kunst. Ein gewisser innerer Abstand vom Schaffenden, eine gewisse gleichmäßige Betrachtungsart ist dabei nicht zu verkennen. Hier aber trennen sich die Wege Beider: Schumann steht dem Künstler näher, seine eigenen kompositorischen Anschauungen überträgt er auf die Werke anderer, sein eigenes Kompositionsgebiet wird das Lieblingsgebiet des Kritikers. Der Gewinn persönlicher Erkenntnis gilt auch ihm als Frucht der Kritikertätigkeit, darüber hinaus aber sucht er das Gesamtschaffen zu ordnen, Gemeinsamkeiten aufzuspüren und den zukünftigen Weg der Kunst vorzubereiten. Die Zeitschrift ist ihm die gegebene Grundlage, seinen Erkenntnisdrang zur Bewußtheit des Augenblickszustandes der Kunst zu führen. Dabei leitet ihn nicht der Vorsatz, sich bewußt gegen das Gegebene und Gewordene zu stellen: eine Veredelung des Kunstgeistes und Kunstschaffens ist sein Ziel!

So wird sein Weg zur Erkenntnis typisch für die Kunstgesinnung seiner Zeit, so ist er der Sprecher all der Vielen, die durch Herkunft und Beruf auf dem Boden der Virtuosenmusik stehen und doch ein höheres Sehnen in sich tragen, und so gelangt der die gesamte Klavierliteratur Durchwühlende acht Jahre nach Beginn seiner „mit vorzüglichster Berücksichtigung der Kompositionen für das Pianoforte" programmatisch eröffneten Zeitschrift zu dem Ergebnis:[65])

„Wissen Sie mein Morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken."

Der Weg zu dieser Erkenntnis ist die eigentliche Geschichte der N.Z.f.M., solange Schumann in ihr wirkte. Daß seine Mitarbeiter auch nicht annähernd seinen Ideen folgen konnten, habe ich schon zu Beginn des zweiten Kapitels erörtert. Daß sich Schumann schließlich zu Kompromissen herbeiließ, um die im Prospekt versprochenen Rubriken, die er für ein unentbehrliches Rüstzeug einer Zeitschrift hielt, zu füllen, habe ich an der gleichen Stelle ausgeführt und dabei berührt, daß Schumann für die Rubrik „Freie Aufsätze" keine Beiträge geliefert hat.

Durch den Wechsel der einzelnen Kompositionsgattungen, denen Schumann nacheinander in seinen Kritiken erhöhte Auf-

[65]) Jansen, 220.

merksamkeit schenkt, erhalten wir die einzelnen Phasen seiner zehnjährigen Tätigkeit. Dazu kommen noch einige markante äußere Einschnitte, die sich einwandfrei zu erkennen geben durch die Bemühungen, die Zeitschrift nach Wien zu verlegen, durch die Versuche einer Neugestaltung und — nach Fehlschlagen seiner Hoffnungen — durch das abnehmende Interesse, das 1844 zum Rücktritt führt. Selbst wenn wir einige persönliche Gründe berücksichtigen,[66]) die Schumanns Verhalten bestimmten, bleiben die hieraus gewonnenen Abschnitte 1834-38, 1839-41, 1842-44 unverändert.

Im ersten Abschnitt steht die Entwicklung des Kritikers Schumann im Vordergrund. Zwei Jahre fortlaufender Tätigkeit hatte er zur Erlangung eigener „Festigkeit" von Wieck gefordert;[67]) in diesen kritisiert er — in genialer Einseitigkeit — n u r Klavierwerke: viele schnell vergessene, von ihm bei Herausgabe seiner Ges. Schriften selbst unterdrückte Namen[68]) bezeichnen den Weg seiner kritischen Wanderungen durch die Niederungen der damaligen Kunst. Mit den Mitteln des Gedankenreichtums, des „poetischen" Inhalts, denen sich wie von selbst der Gedanke an die Wiederbelebung Bachs, der „das Klavier in seinem ganzen Reichtum" kannte,[69]) zugesellt, führt er den Kampf gegen die gedankenlosen, inhaltslosen, nur technischen Etüdenkompositionen. Ein gewisser Abschluß dieser Serie von Kritiken ist die tabellarische Zusammenstellung „Die Pianoforteetüden, ihren Zwecken nach geordnet".[70])

Auf zweierlei Art bezieht Schumann das sinfonische Schaffen in seinen kritischen Wirkungskreis ein. Ein Weg ist gegeben durch die Kritik der Klavierauszüge, wodurch Schumann zu seiner größten kritischen Tat, zur Rezension der Fantastischen Sinfonie von Berlioz, angeregt wurde. Der andere Weg zur vermehrten Aufmerksamkeit auf die sinfonische Form beginnt mit den Aufführungsrezensionen, denen sich Schumann allmählich immer stärker zuwandte. Das praktische Ergebnis dieser Erweiterung seiner kritischen Wirksamkeit liegt auf dem Gebiete seines eigenen Schaffens, was schon Liszt erkannte, als er schrieb, daß „die kritische Betätigung eine höchst nützliche" für Schumann gewesen sei, „weil durch ein Vergleichen und Beurteilen der Arbeiten anderer, sowie durch ein Resümieren der daraus gezogenen Schlüsse jeder Künstler für die Folgerichtigkeit der eigenen Ideen, für die Reife seiner Reflexion unbedingten Nutzen ziehen muß".[71])

---

[66]) z. B.: So gehe ich, auch durch andere als bloß musikalische Interessen bestimmt . . . in mein neues Vaterland [Wien], Jansen, 132.

[67]) Jugendbriefe, 219.

[68]) Kreisig II bringt sie zum Abdruck.

[69]) Kreisig I 214.

[70]) Kreisig I 214; dieses höchst aufschlußreiche Zusammenstellung ist von der bisherigen Schumann-Literatur viel zu wenig berücksichtigt worden.

[71]) Fr. Liszt, Ges. Schriften, IV 199. Die spätere Schumann Literatur, auch Ph. Spittas Aufsatz (Ges. Aufs. II 383ff.) nicht ausgenommen,

So sind die in den Sinfonierezensionen enthaltenen persönlichen Anschauungen und Erkenntnisse Schumanns in seiner ersten Sinfonie einwandfrei nachzuweisen.[72])

Fremd geblieben ist Schumann das Gebiet der Liedkomposition. Wohl liegt dies z. T. daran, daß das Lied keiner „poetischen" oder sonstigen beschreibenden Ausdeutung bedarf, aber damit allein ist die Außerachtlassung des Liedschaffens seiner Zeit, dessen Besprechung er mit wenigen Ausnahmen seinem Mitarbeiter O. Lorenz überläßt, nicht erklärt. Das „Lied" ist die einzige Kompositionsgattung, in der sich Schumann freihält von schriftstellerischen Reflexionen; sein eigenes Liedschaffen ist daher aus diesem Zusammenhange zu trennen.

Der Abschluß der ersten Phase der redaktionellen Tätigkeit Schumanns ist durch die Einführung der „Quartettmorgen" gekennzeichnet. Damit betritt er das Gebiet der Kammermusik, speziell des Streichquartetts,[73]) über das die N.Z.f.M. seit ihrer Gründung noch nicht berichtet hatte. Dies fällt namentlich bei den Cherubinischen Streichquartetten auf, deren Erscheinen Panofka schon 1835 aus Paris mitteilt,[74]) deren Besprechung aber erst 1838 nach einem der „Quartettmorgen" erfolgte.

---

wird der Bedeutung des „Redakteurs" Schumann in keiner Weise gerecht. Kreisig bringt im Vorwort eine Zusammenstellung verschiedener Aussprüche, die beweisen, daß die neuere Literatur Schumann nur als Schriftsteller wertet, ohne den von Liszt erkannten, eminent wichtigen Zusammenhang mit seiner Zeitschrift zu berücksichtigen.

[72]) Die wichtigste Beziehung zu seiner B Dur Sinfonie teilt uns Schumann mit in seiner Besprechung der C Dur Sinfonie Schuberts; da ich keinen Hinweis darauf gefunden habe, sei sie hier mitgeteilt. In Schumanns Besprechung heißt es: „Diesen Eindruck der Sicherheit gibt gleich die prunkhaft romantische Einleitung, obwohl hier noch alles geheimnisvoll verhüllt scheint. Gänzlich neu ist auch der Übergang von da in das Allegro; das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht wie" (Kreisig I 463 ff.). Damit gibt er uns gleichzeitig die Besprechung des Anfangs des ersten Satzes seiner ein Jahr später begonnenen ersten Sinfonie, in der der Übergang — allerdings nicht ganz ohne Tempobeschleunigung — nach dem gleichen Schema gearbeitet ist. Die ersten Takte, die er in Schuberts Sinfonie so schön beschreibt, zeigen die deutlichste motivische Anlehnung:

2 Hörner

Schubert:

2 Trompeten

Schumann:

(in der ursprünglichen Fassung)

2 Hörner

[73]) Kammermusik mit Klavier wird stillschweigend als „Klaviermusik mit Begleitung" gerechnet, erscheint also auch schon früher in den Besprechungen.

[74]) 1835, 2. Bd. 62.

Auf dem Wege von der „vorzüglichen Berücksichtigung der Kompositionen für das Pianoforte" bis zur Erfassung der sinfonischen und der Quartettmusik ist keiner seiner Mitarbeiter gefolgt, so daß die Arbeiten Schumanns in der Zeitschrift deutlich hervorragen. Die ständige Sorge für die von ihm nicht selbst geleiteten Rubriken, in denen sich der Abstand am fühlbarsten auswirkt, treibt ihn stets aufs Neue zur Gewinnung weiterer Mitarbeiter. So ist es verständlich, daß der achte Band der Zeitschrift sechs neue Namen auf dem Titelblatt verzeichnet und daß Schumann mit Freude einen weiteren Mitarbeiter begrüßt, der sich in seinen künstlerischen Anschauungen eben da befindet, wo auch er gerade weilt: denn gleichzeitig mit der Veröffentlichung des ersten „Quartettmorgen" erscheint der erste Beitrag Herrmann Hirschbachs. Dieses Zusammentreffen auf der Basis gleicher künstlerischer Anschauungen bildet den letzten Grund des Enthusiasmus' Schumanns für seinen neuen Mitarbeiter. Für Hirschbachs späteres Verhalten ist es aber wichtig, daß er zu einer Zeit mit der N.Z.f.M. in Berührung kam, in der sie ihre erste Aufgabe erfüllt hatte.

Schumann versuchte Hirschbach als Mitarbeiter in der bisher am wenigsten bedachten Rubrik „Freie Aufsätze" zu beschäftigen, während er sich der Aufgabe zuwandte, die Zeitschrift durch die Übersiedlung nach Wien auf eine umfassendere Basis zu stellen.

Über die Einzelheiten der Wiener Reise berichten die Biographen Schumanns ausführlich. Als Kuriosität erwähne ich nur, daß Schumann nach seiner Entdeckung der Sinfonie F. Schuberts und nach Fühlungnahme mit Ferdinand Schubert die Namen Beider als Mitarbeiter der N.Z.f.M. im Titelblatt des zehnten Bandes anführt. Die alphabetische Nachbarschaft: Franz Schubert — Robert Schumann, und die darin liegende Mystifikation mag wohl für ihn von großem Reiz gewesen sein.

Nach seiner Rückkehr nimmt er die Arbeit in gewohnter Weise wieder auf. Aber die innere Einstellung zur Klaviermusik ist verändert; so schreibt er an Simon de Sire:[75])

„Vergessen Sie auch nicht, Ihre Briefe über die neuen Richtungen in der Klaviermusik dem Publikum mitzuteilen. Es wäre gerade jetzt ein guter Zeitpunkt; bald wird anderes auftauchen."

Nach dem fehlgeschlagenen Wiener Versuch zieht er Paris und London in Betracht[76]) und kommt dann nochmals kurz auf Wien zurück;[77]) daneben will er die Quartettmorgen wieder einrichten,[78]) unterläßt

[75]) Jansen, 149.
[76]) Jansen, 151 und in anderen Briefen.
[77]) Siehe oben S. 305 ff.
[78]) Jansen, 152, 156.

dies jedoch aus unbekannten Gründen und wendet sich nunmehr der systematischen Konzertberichterstattung zu. Auch den Korrespondenzen, die er anfangs nur aus Konkurrenzgründen auszubauen versucht, („Auf Ihr südamerikanisches Musikleben freuen wir uns sehnlichst — da wird Fink fluchen", schreibt er 1834),[79]) widmet er nun größere Aufmerksamkeit. Neben der Zuwendung zur Aufführungskritik erweitert Schumann seinen Betrachtungskreis durch Einbeziehung der Gattung „Oratorium". Ergiebig wird das Oratorienreferat zwar nicht, aber auch hier erkennen wir den Niederschlag dieser Tätigkeit in der eigenen Schöpfung Schumanns: dem Oratorium „Das Paradies und die Peri".

Die zweite Phase 1839 bis 1841 gibt sich somit durch die Versuche zu erkennen, die Zeitschrift nach außen durch die Verlegung des Wirkungsortes umzugestalten. Daneben vollzieht sich eine Änderung der Mitarbeit Schumanns innerhalb der Zeitschrift. Die vielfachen Rückwirkungen auf das eigene kompositorische Schaffen nehmen in dieser Zeit so überhand, daß Schumann schließlich des öfteren Rücktrittsabsichten äußert,[80]) und auch in der Zeitschrift bisweilen auf den Vorrang des kompositorischen Schaffens vor der kritischen Tätigkeit hinweist.[81]) Der oben zitierte Ausspruch über die kommende Vorherrschaft der deutschen Oper und über die Notwendigkeit, das kompositorische Wollen darauf zu konzentrieren, führt die endgültige Wendung herbei. —

Die beiden letzten Jahre behält Schumann das Referat über die Klavierkompositionen nur gewohnheitsgemäß bei. Es ist an Umfang bedeutend geringer als in früheren Jahren, die Berichte klingen nüchtern, auch ist Lob und Tadel modifiziert. Erstlingswerke unbekannter Komponisten finden nicht mehr dieselbe Unterstützung wie ehedem; in der Auswahl der Mitarbeiter erfolgt ein Umschwung dadurch, daß Schumann versucht,anderwärts akkredidierte Musikschriftsteller oder federgewandte sonstige Schriftsteller zur Mitarbeit zu bewegen. So gewinnt die Rubrik „Freie Aufsätze" an Umfang wie an Bedeutung, während die Rubrik „Werkkritik" zumeist mit Beiträgen seiner ständigen Mitarbeiter ausgefüllt wird.

Das Jahr 1842 bedeutet Wendung in der Geschichte der N.Z.f.M. nicht nur durch das abnehmende Interesse Schumanns, sondern auch durch ein wichtiges Ereignis, das das Verhältnis der N.Z.f.M. zur L.A.M.Z. wesentlich veränderte: durch den Rücktritt G. W. Finks von der Redaktion der L.A.M.Z. Ende 1841. Denn damit war der Augenblick gekommen, die Rivalität in Souveränität umzuwandeln, was Schumann bei seinen guten Be-

---

[79]) Jansen, 52.
[80]) Jansen, 153 und in späteren Briefen.
[81]) Kreisig I 459, Jansen, 191 u.s.f.

ziehungen zum Hause Breitkopf und Härtel[82]) wohl leicht, sogar durch eine Vereinigung beider Zeitschriften, erreicht hätte. Nichts von alledem erfolgt. Und wieder geht Schumann — ähnlich dem merkwürdigen Verhalten gegenüber Fink unmittelbar vor Gründung der N.Z.f.M. — einen sonderbaren Weg: da K. F. Becker, einer seiner namhaftesten Mitarbeiter, die Redaktionsgeschäfte der L.A.M.Z. übernimmt, nützt er die Gelegenheit, diesen zu veranlassen, die durch Fink unterdrückte Anzeige und Besprechung seiner Kompositionen nunmehr nachzuholen.[83])

Hand in Hand mit dem freundnachbarlichen Gelegenheitsdienst geht ein gegenseitiger Austausch der Mitarbeiter, die bald hier, bald da, bald in dieser, bald in jener Rubrik beider Zeitschriften mit Beiträgen auftauchen. Unterschiede künstlerischer Natur in der Bewertung der Kompositionen fallen weg, die Auswahl der Werke erfolgt in der N.Z.f.M. ohne einheitliche Ziele, in allem überwiegen einige wenige Mitarbeiter, darunter der unbedeutende O. Lorenz. Aber gerade dieser besitzt Schumanns größtes Vertrauen, so daß ihm in der Werkkritik weiterhin das wichtigste Gebiet der Musikzeitschrift anvertraut bleibt.

So zeigte sich Hirschbach, dem kritischsten Mitarbeiter Schumanns, der Niedergang und Verfall der N.Z.f.M. Da rafft er sich auf und gründet seine eigene Zeitschrift, in der versucht werden soll, das gefährdetste Gebiet des Musikjournalismus, die Werkkritik, einer inneren Erneuerung zu unterziehen. Blicken wir weiter herum im Kreis der inzwischen entstandenen Zeitschriften, dann erhält Hirschbachs Repertorium eine noch stärkere innere Berechtigung. Denn zum offensichtlichen Niedergang der beiden großen Leipziger Zeitschriften gesellt sich das Treiben aller derjenigen Blätter, die ich in der Rubrik „Journalschau" des Rep.s hinreichend gewürdigt habe. Die „Signale" verzichten fast völlig auf die „Werkkritik" und streben neuen Zielen zu, die Zeitschrift „Caecilia" bringt fast nur Berichte über eigene Verlagswerke oder solche befreundeter Verleger, Körner in Erfurt treibt in seiner Zeitschrift „Euterpe" Reklame für den eigenen Verlag, die „Blätter für Musik und Literatur" in Hamburg benützen literarische Aufsätze als Schutzwand für die eigene Verlagspropaganda, die „Berliner Musikalische Zeitung" versucht wie die „Allgemeine Wiener Musikzeitung" allen

---

[82]) So sind z. B. die „Fantasiestücke" op. 12 schon 1838 in diesem Verlag erschienen.

[83]) Jansen, 218.

Interessen des öffentlichen Musiklebens nach dem bewährten Muster der L.A.M.Z. gerecht zu werden, wobei immer noch Platz bleibt, die eigenen Verlagswerke in den Vordergrund zu schieben und Gassner spezialisiert sich in seiner „Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten" auf ein eng begrenztes Gebiet, dem auch die Werkkritik Rechnung zu tragen hat. In dieser Situation füllt das „Musikalisch-kritische Repertorium aller Erscheinungen auf dem Gebiete der Tonkunst" den wichtigsten und künstlerisch bedeutsamsten Platz aus. Verbindungsfäden nach rückwärts sind schnell gefunden. Das Repertorium kennt Verlegerrücksicht so wenig wie die N.Z.f.M.; beide sind fast die einzigen Blätter des halben Jahrhunderts, denen dies wesentliche Merkmal fehlt. Hirschbachs innere Abhängigkeit von den kritischen Doktrinen Schumanns habe ich mehrfach nachgewiesen. Die umfassende Kritik aller Neuerscheinungen weist zurück auf die Anfänge der L.A.M.Z., in der wenigstens versucht wurde, alle Werke aufzuzählen und wohl auch alle größeren zu besprechen. So faßt Hirschbach das halbe Jahrhundert zusammen: denn es steht außer allem Zweifel, daß in den Zeitschriften dieser Epoche hinter der nach den verschiedensten Richtungen vorgenommenen Auswahl der Werke für die Rubrik Werkkritik stets die Erfassung aller Neuerscheinungen als ideelles Ziel vorhanden ist. Hierin liegt auch die Bedeutung des Repertoriums als Extrem und die Stellung Hirschbachs als Exponent einer Zeit, in der das wesentliche künstlerische Moment des Musikjournalismus, die Werkkritik, ein Stückwerk blieb. Dadurch, daß im Repertorium nur Musiker rezensieren, lehnt sich Hirschbach eng an die ehemalige Forderung Schumanns an; dadurch, daß er sich heftig gegen die Zeitungskritik, also die „literarische Musikkritik" wendet, greift er auf die Zeit vor Rellstab zurück. Da er aber fast der alleinige Autor seiner Zeitschrift ist, weist er zurück ins achtzehnte Jahrhundert, an deren Gepflogenheiten auch die im Vordergrunde stehende polemische Berichterstattung erinnert.

Als extreme Erscheinung fußt das Repertorium stark in den Grundsätzen einer früheren Epoche. Als es zu erscheinen begann — dies scheint mir wichtig zur Erfassung des wesentlichen Moments eines Extrems — war seine grundsätzliche Bedeutung überholt. Denn nun tritt zu unserem Überblick über die Zeitschriften der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die Verfolgung jenes Phänomens hinzu, das sich allmählich immer stärker ausbreitet und bis in die Gegenwart wirksam

bleibt: die Umwandlung der ursprünglich im Vordergrunde stehenden „Werkkritik" zur „Aufführungskritik".[84]) Ich habe sie schon an anderer Stelle behandelt[85]) und dabei festgestellt, daß sich dadurch der Verlegereinfluß, jenes unkünstlerische Merkmal einer ganzen Zeitschriftsepoche, von selbst ausschaltete.[86]) Als Phänomen tritt die Umwandlung in Erscheinung nicht nur durch die einseitige Bevorzugung von Korrespondenzen und Aufführungsberichten, die dem breiten Publikum das rein fachliche Interesse an der Werkkritik ersetzen sollten, sondern auch durch die sich allmählich herausbildende Unmöglichkeit, die großen Werke auf Grund bloßer Durchsicht einwandfrei zu beurteilen.

Die sichtbaren Etappen dieser Umwandlung sind: 1. Hillers „Wöchentliche Nachrichten" durch die Einfügung einer ständigen Rubrik „Nachrichten von musikalischen Begebenheiten", 2. Cramers „Magazin der Musik" durch seine ausgedehnten „Korrespondenzen", 3. Rochlitz' L.A.M.Z., die später als deutliches Beispiel den Titel im Inhaltsverzeichnis führt: „Opern, in Nachrichten besprochen", 4. L. Rellstabs „Iris im Gebiete der Tonkunst", die eine Gleichstellung der „Ereignisse" und der „Erzeugnisse" bringt, 5. Schumanns Verhalten in seiner N.Z. f.M., in der er sich selbst mehr und mehr der „Aufführungskritik" zuwendet, 6. die „Signale für die musikalische Welt", in der nur die „Leistungskritik" als künstlerisch geleitete Rubrik erscheint, und 7. schließlich das Repertorium, das trotz der ursprünglichen Beschränkung auf die Werkkritik auch die Leistungskritik übernimmt.

In den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stehen die Musikzeitschriften unter dem unmittelbaren Einfluß dieses Phänomens. Sie geraten dadurch in eine Krise, aus der sie sich nicht mehr befreien konnten. Den verschiedenen sich überschneidenden sonstigen Einzelbestrebungen preisgegeben, schließen sie sich untereinander fester zusammen, was dadurch zum Ausdruck kommt, daß sich die einzelnen Musikschriftsteller an mehreren Zeitschriften gleichzeitig betätigen. Ausgeglichen wird dieser Zu-

---

[84]) Die bloße „Werkkritik" ist in den heutigen Musikzeitschriften nur noch rudimentär vorhanden: ein unverstandenes, sinnlos gewordenes Überbleibsel einer früheren Epoche.

[85]) Oben S. 325 ff.

[86]) An einer angeblichen Beeinträchtigung verlegerischer Vorrechte scheiterte aber noch 1851 die von der Bachgesellschaft geplante Herausgabe der H moll Messe J. S. Bachs; vgl. hiezu die Schilderung H. Kretzschmars im Schlußband der großen Bachausgabe („Bericht über die Bachgesellschaft", 46. Jg. 1896, XXXIX).

stand — wiederum unbewußt — durch die zur selben Zeit so deutlich erkennbaren Spezialisierungsbestrebungen, daß wir fortab die „Allgemeinen" Musikzeitschriften von den „Verbandszeitschriften" (Interessentenblättern) trennen müssen. Vorerst treibt er aber die Krise auf den Höhepunkt: die gänzliche Physiognomielosigkeit des Inhalts wird nach außen nur noch wettgemacht durch die Fassade der besonders bevorzugten Rubriken. Und je weniger die Zeitschrift auf ihrem eigenen Gebiete leistet, desto mehr beschäftigt sie sich mit kunstfremden Interessen. So genügte ein äußerer Anlaß, um innerlich Überlebtes verschwinden zu machen: nur die „Signale für die musikalische Welt" und die „Neue Zeitschrift für Musik", also zwei von den im engeren Betrachtungsfeld stehenden elf Fachblättern haben die Revolution von 1848 überlebt, und diese beiden haben sich bald innerlich gewandelt. —

IV

Das Kompositorische Schaffen

Verzeichnis der Werke

A. Gedruckte Kompositionen

1. Mit Opuszahl:

Bemerkung: Sämtliche hier angeführten Werke sind erwähnt bei Fétis,[1] Ledebur,[2] Pazdirek,[3] Altmann[4] und Hofmeister.[5] Im folgenden werden nur größere Unterschiede in den Angaben vermerkt; kleinere Irrtümer wie z. B. ungenaue Verlegerangaben oder Tonartbezeichnungen, die sich in allen genannten Werkverzeichnissen befinden, werden nicht erwähnt. Den in der Deutschen Musiksammlung an der Berliner Staatsbibliothek befindlichen Werken ist die Katalognummer beigefügt. Alle trotz dreijähriger Bemühungen nicht erreichbar gewesenen Werke[6] tragen den Vermerk „Nicht auffindbar".[7]

Op. 1 Quartett Nr. 1,[8] Berlin, Bote & Bock.
„Lebensbilder in einem Zyklus von Quartetten" Nr. 1.
E Moll, mit dem Motto:

„Es möchte kein Hund so länger leben!
Ich grüße dich, du einzige Phiole,
Die ich mit Andacht nun herunterhole,
In dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst.

(Faust)"

Verfaßt: 1837.

---

[1] Biographie universelle des Musiciens.
[2] Tonkünstlerlexikon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.
[3] Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker.
[4] Kammermusikliteratur, und Orchester-Literatur-Katalog.
[5] Handbücher der musikalischen Literatur 1843-1888.
[6] Siehe oben S. 3 ff; weitere Angaben siehe oben S. 96 ff.
[7] Im Gegensatz zu „verschollen", da einzelne Werke im Antiquariatshandel gelegentlich auftauchen.
[8] Alle hier genannten Quartette sind Streichquartette in der üblichen Besetzung für zwei Violinen, Viola und Violoncello.

Eine „Neue, durchaus verbesserte Ausgabe" erschien 1854 im Verlage C.F.W. Siegel, Leipzig (mit Weglassung des Mottos).

D.M.S. Berlin, 191168.

Op. 2 Quintett Nr. 1 für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello, Leipzig, G. Brauns.
C Moll, mit dem Motto:

„Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen.
(Faust)"

Verfaßt: 1837.

Nicht auffindbar.

Op. 3 Festouvertüre für Orchester, Berlin, Julius Friedländer.
C Dur.
Gedruckt nur Klavierauszug.
Verfaßt: vor 1850.

Op. 4 Sinfonie Nr. 1 für Orchester, Leipzig, G. Brauns.
G Moll.
Gedruckt nur Klavierauszug zu vier Händen (eingerichtet von H. Enke[9]).

Verfaßt: 1837.

Nicht auffindbar.

Op. 5 Zwei Lieder für Mezzopran (oder Alt).
Erwähnt nur bei Hofmeister (1874-79) (ohne genauere Angaben).

Nicht auffindbar.

Op. 27 Fantasie für Orchester, Leipzig, G. Brauns.
D Moll.
Gedruckt nur Klavierauszug zu vier Händen (eingerichtet von Fr. Mockwitz[10]).

Anmerkung: Diese Fantasie führt in den lexicographischen Werken, wie auch in der Besprechung der N.Z.f.M. den Untertitel „Fausts Spaziergang". Die Druckausgabe enthält nur die programmatischen Erläuterungen:

---

[9]) 1811—1859, Klavierlehrer in Leipzig.
[10]) 1785—1849, Verfasser zahlreicher Klavierauszüge von klassischen Werken.

„Heraustritt in die Natur"
„Innere Stimme"
„Von fern herüber"
„Beim Sonnenuntergang"

Op. 28 Ouvertüre Nr. 2 für Orchester, Leipzig, C.F.W. Siegel.
„Der deutschen Nation gewidmet".
E Moll.
Gedruckt nur Klavierauszug zu zwei Händen.
Verfaßt: vor 1859.
Programmatische Erläuterungen:
„Chor der Auswanderer"
„Kampf"
„Siegesmarsch"
D.M.S. Berlin 30467.

Op. 29 Quartett Nr. 2, Leipzig, G. Brauns.
„Lebensbilder in einem Zyklus von Quartetten" Nr. 2.
B Dur, mit dem Motto:
„O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!
Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder.
(Faust am Ostermorgen)"
Verfaßt: 1837.
D.M.S. Berlin 30373.

Op. 30 Quartett Nr. 3, Leipzig, G. Brauns.
„Lebensbilder in einem Zyklus von Quartetten" Nr. 3.
D Dur, mit dem Motto:
„Vom Eise befreit sind Strom und Bäche
Durch des Frühlings holden, belebenden Blick,
Im Tale grünet Hoffnungs-Glück;
Der alte Winter, in seiner Schwäche,
Zog sich in rauhe Berge zurück.
(Faust . . . auf dem Spaziergange)"
Verfaßt: 1837.
D.M.S. Berlin 30374.

Op. 31 Quartett Nr. 4, Leipzig, G. Brauns.
„Lebensbilder in einem Zyklus von Quartetten" Nr. 4.
Fis Moll, mit dem Motto:
„Des Künstlers einsame Stunde."
Verfaßt: 1838.
D.M.S. Berlin 30375.

Op. 32 Quartett Nr. 5, Leipzig, C.F.W. Siegel.
A Moll.
Verfaßt: 1838.
D.M.S. Berlin 30376.

Op. 33 Quartett Nr. 6, Berlin, J. Friedländer.
C Moll.
Verfaßt: 1838.
D.M.S. Berlin 30377.

Op. 34 Quartett Nr. 7, Berlin, J. Friedländer.
C Moll.
Verfaßt: 1838.
D.M.S. Berlin Mus. 2830.

Op. 35 Quartett Nr. 8, Leipzig, C.F.W. Siegel.
F Dur.
Verfaßt: 1839.
D.M.S. Berlin 30378.

Op. 36 Ouvertüre Nr. 3 für Orchester, zum Schauspiel „Götz von Berlichingen" von Goethe, Leipzig, C.F.W. Siegel.
C Moll.
Gedruckt nur Klavierauszug (eingerichtet von H. Enke).
Verfaßt: um 1850.
Programmatische Erläuterungen:
„Weislingen"
„Adelheid"
„Elisabeth und Marie"
„Die Vehme"
Die einzelnen Teile gehen ineinander über.
D.M.S. Berlin 203629.

Op. 37 Quartett Nr. 9, Leipzig, C.F.W. Siegel.
F Moll, mit dem Motto:
„Mein Aug' ist trüb, mein Mund ist stumm,
Du heißest mich reden, es sei darum,
Dein Aug' ist klar, dein Mund ist rot,
Und was Du nur wünschest, das ist ein Gebot.
Mein Haar ist grau, mein Herz ist wund,
Du bist so jung und bist so gesund.
Du heißest mich reden, und machst mir's so schwer,
Ich seh' dich an, und zittre so sehr.
(Chamisso)"
Verfaßt: 1839.
D.M.S. Berlin Mus. 2831.

Op. 38 Quartett Nr. 10, Leipzig, C.F.W. Siegel.
D Moll.
Verfaßt: 1839.
D.M.S. Berlin 30379.

Op. 39 Quintett Nr. 2 für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello, Leipzig, C.F.W. Siegel.
G Moll.
Verfaßt: um 1855.

Op. 40 Quintett Nr. 1 für Violine, Viola, Violoncello, Klarinette und Horn, Leipzig, C.F.W. Siegel.
B Dur.
Verfaßt: 1850—55.
Nicht auffindbar.

Op. 41 Ouvertüre und sämtliche Musik zu „Hamlet" von Shakespeare für Orchester, Leipzig, C.F.W. Siegel.
Gedruckt nur Klavierauszug (eingerichtet von H. Enke).

1. Ouvertüre,
F Moll,
Verfaßt: 1837.
2. Erster Zwischenakt,
F Moll, Abschluß in B Moll.
3. Zweiter Zwischenakt,
B Moll, Abschluß in F Moll.
4. Dritter Zwischenakt,
F Moll.
5. Vierter Zwischenakt,
Marcia funebre, F Moll.
6. Ouvertüre zur „Komödie" in Hamlet.
D Moll.

Nr. 2 bis 6 sind erheblich später als die Ouvertüre entstanden: um 1844.
D.M.S. Berlin 203630.

Op. 42 Quartett Nr. 11, Leipzig, C.F.W. Siegel.
E Dur.
Verfaßt: vor 1850.
D.M.S. Berlin 30380.

Op. 43 Quartett Nr. 12, Leipzig, C.F.W. Siegel.
Es Dur.
Die Druckausgabe trägt den Vermerk: „Erstes Werk des Komponisten" (also 1836/37 verfaßt).
D.M.S. Berlin 30381.

Op. 44 Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli, Leipzig, C.F.W. Siegel.
F Dur.
Verfaßt: um 1855.

Op. 45 Ouvertüre Nr. 5 für Orchester, zum Trauerspiel „Julius Caesar" von Shakespeare, Leipzig, C.F.W. Siegel.
Gedruckt nur Klavierauszug (eingerichtet von H. Enke).
Verfaßt: vor 1845.

Op. 46 Sinfonie Nr. 2 für Orchester, „Lebenskämpfe", Leipzig, C.F.W. Siegel.
Gedruckt nur Klavierauszug (eingerichtet von H. Enke).
Verfaßt: nach 1840.
D.M.S. Berlin 7684.

Op. 47 Sinfonie Nr. 3 für Orchester, „Erinnerungen an die Alpen", Leipzig, C.F.W. Siegel.
Gedruckt nur Klavierauszug (eingerichtet von H. Enke).

Verfaßt: um 1850.
Programmatische Erläuterungen:

„Morgen"
„Leben in der Natur"
„Beim Erblicken der Alpen"
„Wanderung"
„Abschied von den Bergen"

D.M.S. Berlin 7685.

Op. 48 Quintett Nr. 2 für Violine, Viola, Violoncello, Klarinette und Horn, Leipzig, C.F.W. Siegel.
Es Dur.
Verfaßt: um 1855.
Nicht auffindbar.

Op. 49 Quartett Nr. 13 (mit Gesang), Leipzig, C.F.W. Siegel.
H Moll.
Text des Gesanges:

„Schon hat der Lenz verblüht und ausgesungen,
Die holden Träume, seligen Gefühle,
Erstarben in der langen Sommerschwüle,
Mit der das Tatenleben angedrungen.
Das Roß gespornt! Die Wehre frisch geschwungen!
So heißt es nun im heißen Kampfgewühle,
Bis mir der Sabbath fächelt seine Kühle,
Wann Müden mich der stille Tod umschlungen."

N. Lenau.

Die Stimme der ersten Violine, die Text und Melodie des Gesanges enthält, trägt den Vermerk: „Nötigenfalls auch ohne Singstimme zu spielen".
Verfaßt: um 1855.
D.M.S. Berlin 30382.

Op. 50 Quintett für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß, Leipzig, C.F.W. Siegel.
Verfaßt: um 1855.
Nicht auffindbar.

Anmerkung: Sämtliche hier erwähnten Kammermusikwerke sind nur in Stimmen gedruckt.

2. Ohne Opuszahl:

Sechs leichte Pianofortestücke für jugendliche Spieler, Leipzig, G. Brauns.
Verfaßt: um 1846.
Nicht auffindbar.

Drei Lieder für Sopran (oder Tenor) mit Klavier.
Erwähnt nur bei Hofmeister (1874—79).
Nicht auffindbar.

Gruß an die Tanzwelt, Walzer für Piano (Nr. 12),
Leipzig, C.F.W. Siegel.
Erwähnt bei Hofmeister.

Nordischer Heldenreigen, Walzer für Orchester,
Berlin, J. Friedländer.
a) Ausgabe für Klavier zu zwei Händen.
Erwähnt bei Hofmeister.
b) Ausgabe für Orchester (Partitur und Stimmen) in der Verlagsreihe „Tänze für Orchester."
Erwähnt bei Hofmeister.

3. Unter dem Pseudonym „Henry Largo" veröffentlichte Kompositionen:

Op. 42 „Abschied, Kampf, Sieg", Ouvertüre für Orchester,
Berlin, Theodor Barth.
Gedruckt: Partitur und Stimmen
Besprochen im Mus. Wochenblatt, Leipzig, 1886, 17. Jg. 491.
Erwähnt bei Hofmeister und Altmann.
Dieses Werk ist identisch mit der Ouvertüre Nr. 2, op. 28.
D.M.S. Berlin 7504.

Op. 43 Sinfonie für Orchester, Berlin, Th. Barth.
Fis Moll.
Gedruckt: Partitur und Stimmen.
Besprochen und erwähnt: wie die Ouvertüre „Abschied, Kampf, Sieg". Es ist Hirschbachs 9. Sinfonie.
D.M.S. Berlin 7505.
Anmerkung: Mit den gleichen Opuszahlen sind die oben erwähnten Quartette Nr. 11 und 12 erschienen.

B. Ungedruckte Kompositionen.

1. Mit Opuszahl:

Op. 5 Septett für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Klarinette, Fagott und Horn (in B).
Es Dur.
Verfaßt: 1839.
Besprochen in der N.Z.f.M. 1843, 18. Bd. 28. und in der L.A. M.Z. 1840, 42. Jg. 245.
Erwähnt nur bei Fétis und Ledebur.

Op. 26 Oktett für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Flöte, Klarinette, Fagott und Horn.
Erwähnt nur bei Fétis und Ledebur.

2. Ohne Opuszahl:

Ein Lied für eine Singstimme und Klavier
Text von Chamisso: „Mein Aug' ist trüb . . ."
Erwähnt in einem Briefe an Schumann.

Eine Klaviersonate.
Erwähnt in einem Briefe an Bote & Bock.

Eine Frühlingsouvertüre.
Erwähnt in einem Briefe an Bote & Bock.

Zehn Sinfonien.
Erwähnt im Mus.-Wochenblatt 1887, 18. Jg. 482, und im Nachruf der N.Z.f.M. 1888, 55. Jg. 260; letzterer führt 14 Sinfonien an, wozu wohl auch die Manuskripte der im Druck erschienenen Sinfonien gerechnet wurden.

Anmerkung: Die ungedruckten Werke sind verschollen.

3. Werke, die Hirschbach zugeschrieben werden, jedoch zweifelhaft und außerdem verschollen sind:

Opern:

Das Leben ein Traum (nach Calderon).

Othello.

Beide Werke sind erwähnt bei John Towers, Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas 1910, bei H. Riemann, Musiklexikon und in anderen Schriften, z. B. bei G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte. Die Angaben dieser Autoren gehen wohl zurück auf den kurzen, sehr ungenauen Nekrolog in der N.Z. f.M. in welchem die Kompositionen nur summarisch angeführt werden, sodaß ich vermute, daß es sich bei den genannten Opern nur um „Ouvertüren mit sämtlicher Musik" zu den Bühnenwerken Shakespeares und Calderons handelt. Ebenso zweifelhaft ist mir die Existenz der im Nekrolog angeführten „Konzerte".

Darstellung der Werke

Aufgabe und Ziel der Forschung, Begrenzung und Begründung.

Es ist nicht leicht, für die gerechte Beurteilung einer so zwiespältigen Erscheinung wie Hirschbach einen Maßstab zu finden,

mit dessen Hilfe die vielen scheinbaren und wirklichen Widersprüche, die sich aus seiner doppelten künstlerischen Betätigung ergeben, so zerlegt und wieder verbunden werden können, daß das Bild der Persönlichkeit klar aus der Umwelt seiner Zeit hervortritt. Denn nur um Hirschbachs Stellung in seiner Zeit kann es sich in Hinblick auf seine Kompositionen handeln, da jene geheimnisvolle Kraft, die den Werken unserer großen Meister das Gepräge der Unsterblichkeit verleiht, ihm versagt geblieben ist.

Muß die Forschung also darauf verzichten, den Spuren eines Genius' auf seinen unbegreiflichen Wegen zu folgen und sich von Werk zu Werk in eindringlicher Steigerung stets neu gefesselt zu sehen, so kann sie nicht einmal, wie bei Betrachtung kleinerer Meister, den Akt der Pietät vollziehen, die zeitliche Wirkung liebevoll zu überliefern und das etwa lebendig Gebliebene zur Wiederbelebung vorzuschlagen. Auch hiefür fehlen die wichtigsten Voraussetzungen; und wenn Hirschbach in späten Jahren den ausgebliebenen Publikumserfolg resigniert dem Umstande zuschreibt, daß er ja weder Konservatoriums- noch sonstiger Direktor in öffentlicher Stellung gewesen, ihm also eine unmittelbare Einwirkung auf einen Schüler- oder sonst noch so begrenzten Freundeskreis versagt geblieben ist, so trifft er damit sicherlich einen wichtigen Faktor in der zeitlichen Wertschätzung kleinerer Meister. Bei ihm kommt aber noch hinzu, daß er sich künstlerisch schon von seiner frühesten kompositorischen Tätigkeit an gegen seine Zeit stellte, einer möglichen Augenblickswirkung bewußt aus dem Wege ging und später nicht vermochte, mit der fortschreitenden Zeit Schritt zu halten. So geriet er früh in eine Isolierung, in die ihn sein Verhalten als Musikschriftsteller nur noch stärker führte. Denn dadurch machte er sich in Fachkreisen so verhaßt, daß sich niemand bereit fand, seine Werke zu fördern. Wenn es ihm aber gelang, sie zu Gehör zu bringen, dann war die Mitwelt nicht bereit, sein schriftstellerisches Wirken von dem Eindruck, den seine Kompositionen hervorriefen, zu trennen. Seinen eigenen kritischen Anforderungen waren aber seine Werke, sobald andere Kritiker sie danach beurteilten, in keiner Weise gewachsen und so kommt es, daß Hirschbach, der das Höchste anstrebte, auch nicht zu den Meistern zweiten Grades gerechnet werden kann.

Es bleiben nur wenig Möglichkeiten, den Kompositionen Hirschbachs die ihnen gebührende Stellung zu verschaffen. Zu diesen

gehört die Rehabilitation Hirschbachs für seine Zeit, denn eine Wiederbelebung auch nur einzelner Werke kommt nicht mehr in Frage, zumal in der Gegenwart, in der ganz andere künstlerische Tendenzen nach Ausdruck und Gestalt ringen, in der auch manche Werke bedeutenderer Zeitgenossen Hirschbachs in ihrer Wirkung erloschen sind.

Schließlich ist noch die Frage nach der rein historischen Bedeutung aufzuwerfen: inwiefern den Kompositionen Hirschbachs eine vom Erfolge der Mit- und Nachwelt unabhängige geschichtliche Stellung in der Entwicklung der Kunst zukommen würde? Dafür kommt nur sein schriftlich niedergelegtes kompositorisches Wollen in Betracht; in den Werken selbst erfüllt er zwar das Moment der Anknüpfung, eine direkte Wirkung auf das Schaffen seiner Zeit hat er aber nicht erreicht. Wohl aber finden wir bei ihm Einzelheiten, die zur selben Zeit auch in den Werken anderer Komponisten nachzuweisen sind und ihn in die Gemeinschaft derjenigen stellen, die mit gleichem Ernste an der Erneuerung der Kunst arbeiteten. Mit diesen hebt sich Hirschbach ab von all den Vielen, die sich in Salonmusik oder in starrem Eklektizismus ergingen, von denjenigen, die „von Amts wegen" komponierten, und von denjenigen, die in scheuer Furcht (den letzten) Beethoven umgingen und sich desto inniger an Haydn und Mozart anschlossen.

Diese Zwischenstellung erschwert selbst den Versuch einer zeitgeschichtlichen Rehabilitation; soll sie nicht eine künstliche Einfügung in eine Kunstentwicklung darstellen, mit der das Schaffen Hirschbachs keinerlei Verbindung aufweist, so wird die Bedeutung seiner Persönlichkeit in irgendeiner Form zeitgeschichtlich nachgewiesen werden müssen. Schumanns Urteil weilt noch zu sehr beim jungen Komponisten; in seiner letzten Gestalt zeigt es außerdem ein Zurückweichen vor dem ersten Eindruck. Objektiver lautet die Äußerung Dörffels aus dem Jahre 1847, die auf Hirschbachs Ringen um die Kunst und auf die mangelnde Erfüllung seiner Bestrebungen deutlich hinweist.[1]) Die übrigen Rezensionen aus dieser Zeit fördern nichts Beachtliches zu Tage, spätere Äußerungen, wie z. B. von Wasielewski oder von Erler, beschränken sich fast ganz auf die literarische Tätigkeit Hirschbachs. Die einzige umfassendere Würdigung, die hier als Grundlage für die Betrachtung der Kompositionen gelten soll, hat F. Brendel versucht:

---

[1]) Siehe oben S. 83 ff.

„H. Hirschbach ist jedenfalls ein geistreicher Kopf, der auch als Kritiker Aufmerksamkeit erregte. Seine Kompositionen enthalten Elemente, die erst in späterer Zeit zur Geltung gekommen sind. Er ist aber damit nicht zum Abschluß und zur Vollendung gekommen. So gehört er jenen in der Geschichte öfters vorkommenden Erscheinungen an, welche die Zukunft ahnen und dieselbe nach einzelnen Seiten hin bereits zu gestalten beginnen, das wirkliche Gelingen indess', die Erreichung des Zieles, glücklicheren Nachfolgern überlassen müssen."[2])

Damit ist ein Hinweis auf die geschichtliche Bedeutung der Kompositionen Hirschbachs und gleichzeitig eine Abgrenzung gegen viele seiner Zeitgenossen gegeben. Und bleiben wir bei Hirschbachs unmittelbarer Umwelt, so finden wir in Cherubini, L. Fuchs, K. Decker, St. Lubin, K. G. Reissiger, Sobolewski, Spohr, Verhulst und H. Veit, die alle mit Hirschbachs ersten Werken in den „Quartettmorgen" Schumanns besprochen werden, diejenigen Künstler, an denen auch Hirschbachs Schaffen gemessen werden kann.

Eine zeitliche Abgrenzung seines kompositorischen Schaffens ist leicht zu ermitteln, da fast sämtliche Werke vor 1860 erschienen sind und sich die unter dem Pseudonym Henry Largo 1886 veröffentlichte neunte Sinfonie von seiner früheren Kompositionstechnik nicht unterscheidet. Die chronologische Ordnung der Entstehung der Werke — die Opuszahlen gewähren keine Anhaltspunkte für deren Entstehung — ergibt, daß der weitaus größte Teil kurz nach Abschluß der musikalischen Studien und zu Beginn des Freundschaftsverhältnisses mit R. Schumann entstanden ist. Alle in seinen Briefen und früheren Aufsätzen niedergelegten Kompositionsansichten sind schon in dieser Epoche, die eine gewisse Frühreife zeigt, verwirklicht. In der Fraktur ist er sich zeitlebens gleich geblieben, er ist aber doch so verschieden von den anderen kleineren Meistern seiner Zeit, daß es müßig wäre, Vergleiche z. B. mit Verhulst, Onslow, H. Veit u.a. anzustellen. Eine zweite Periode ist kurz nach Abschluß seiner schriftstellerischen Tätigkeit, also ungefähr 1846—1855 anzusetzen; später folgt eine langsamere, im einzelnen nicht mehr übersehbare kompositorische Tätigkeit, deren Ergebnisse mit Ausnahme der erwähnten 9. Sinfonie nicht mehr auf uns gekommen sind.

Auffallend ist die Beschränkung auf zwei Kompositionsgattungen: unter den 34 durch Druck veröffentlichten Komposi-

---

[2]) Geschichte der Musik, 7. Aufl. 1889, S. 529; mit dem Satze: „Allgemeine Verbreitung konnten seine Werke nicht erlangen", schließt die Erwähnung Hirschbachs.

tionen[3]) befinden sich 19 Kammermusikwerke, zu denen noch zwei weitere ungedruckte gehören, und 10 Werke für Orchester, die durch mindestens 10 Manuskript gebliebene Sinfonien vervollständigt werden. Diese einfache Zusammenstellung genügt, um nachzuweisen, daß die bisherige Forschung, die Hirschbach einmal als Liedkomponisten,[4]) dann nur als Opernkomponisten anführt,[5]) auf irrigen Pfaden wandelt. Nur W. Altmann beschäftigt sich in seinem „Handbuch für Streichquartettspieler" mit einem Quartette Hirschbachs, allerdings mit dem keineswegs überraschenden Ergebnis:[6]) „Für die Öffentlichkeit kommt jedenfalls Hirschbach nicht mehr in Betracht".

Eine prinzipielle Einreihung wäre noch zu erwähnen: ob Hirschbach in seinem Schaffen Beziehungen zur „musikalischen Romantik" aufweise? Die Zugehörigkeit zum Freundeskreise Schumanns legt uns diese Frage ja ziemlich nahe. Aber so wenig ich bisher Veranlassung hatte, in meiner Darstellung mit dem Begriff „musikalischer Romantik" zu operieren, so gering ist die Notwendigkeit, in der Betrachtung des kompositorischen Schaffens Hirschbachs von solcher Voraussetzung auszugehen. Soll die „musikalische Romantik" die kompositorischen Bestrebungen des ganzen neunzehnten Jahrhunderts umfassen, wie es E. Kurth in seiner Schrift „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan" voraussetzt,[7]) dann gehört natürlich Hirschbach auch dazu. Soll mit dem Begriff „musikalische Romantik" aber nur ein Teil des musikalischen Schaffens dieses Jahrhunderts bezeichnet werden, dann erübrigt sich ein weiteres Eingehen auf solche Beziehungen, da die Forschung noch nicht zu der für die Fixierung dieses vagen Begriffes so nötigen Klarheit und Eindeutigkeit gelangt ist[8]) und auch Hirschbachs Schaffen viel einfacher zu verstehen ist: es steht völlig im Banne Beethovens. So eigenartig sich Hirschbach als Schriftsteller mit den Kom-

[3]) Einige Lexika (z. B. Mendel) führen 50 im Druck erschienene Werke an, ein Irrtum, der durch die Opuszahl des zuletzt (unter Hirschbachs Namen) veröffentlichten Werkes entstanden ist. Die Lücke zwischen op. 5 und op. 27 ist wohl auf eine absichtliche Vortäuschung einer größeren Zahl von Werken zurückzuführen. In den ziemlich einwandfrei geführten Verzeichnissen Hofmeisters wäre auch das Fehlen so vieler Werke nicht möglich.

[4]) H. J. Moser a.a.O. II 2, 170.

[5]) G. Adler a.a.O. 811.

[6]) I S. 300 ff.

[7]) Vorwort XI.

[8]) Vgl. hiezu: M. Bauer, „Einige Bemerkungen über die Brahms und den Brahmskreis betreffende neue Literatur" Z.f.MW. 10. Jg. 300ff.

positionen Beethovens befaßt, so eigenartig und seltsam verwendet er als Komponist dessen Thematik und Technik. Und je heftiger sich Hirschbach — auch als Schriftsteller — bemüht, von Beethoven loszukommen, indem er ans Übersteigern und in gewissem Sinne ans Überwinden denkt, umso stärker ist er ihm als Komponist verhaftet. Nur durch sein Streben gehört Hirschbach in die Reihe derjenigen Komponisten, die bewußt auf den Fortschritt hinarbeiteten, wenngleich sie sich bescheiden mußten, „nur Teilflächen" des Beethovenschen Schaffens weiter zu tragen.[9]) Wenn die „Romantik in Deutschland zu einer allmählichen Auflösung aller festen Formen führte",[10]) dann steht Hirschbach in der ersten Linie aller derer, die derartige formale Veränderungen herbeiführten; dann läßt er in seinem Kammermusikalischen Schaffen alle diejenigen Komponisten weit hinter sich, die in Schumanns „Quartettmorgen" gleich ihm besprochen werden. Ich werde versuchen, die Ursachen zu ergründen, die Hirschbach zum Verlassen der festen Formen führten, möchte mich aber, bevor ich zur Darstellung des Kammermusikalischen Schaffens, des wichtigsten Kompositionsgebietes des jungen Hirschbach wende, zu dem sicher nicht leicht errungenen Standpunkt W. Altmanns bekennen:[11]) „Läßt sich überhaupt eine fortschreitende Entwicklung des Streichquartetts über Beethoven hinaus feststellen?" Darin erblicke ich eine noch nicht versuchte Möglichkeit, die Entwicklung der Musik nach Beethoven nach neuen Gesichtspunkten auszuführen. —

Kammermusik

Sie zerfällt in zwei Teile, deren erster dreizehn Streichquartette umfaßt, die uns durch Druck überliefert sind. Der zweite Teil ist aus sechs Quintetten gebildet, wozu noch ein Septett und ein Oktett, zwei Manuskript gebliebene Kammermusikwerke, gehören.

In den Quintetten ergibt sich eine Unterteilung durch die Verwendung der verschiedenen Instrumente. Das Klavier fehlt

---

[9]) Mersmann a.a.O. III 1.
[10]) Mersmann a.a.O. IV 1.
[11]) a.a.O. I 10.

in Hirschbachs Kammermusik vollkommen, vier Quintette sind für die seiner Zeit oft angewendete Streicherbesetzung geschrieben, und zwar so, daß zur Quartettbesetzung zweimal eine zweite Viola tritt,[12]) einmal ein zweites Violoncello und einmal — als Abweichung von der üblichen Gepflogenheit — ein Kontrabaß hinzugenommen wird. Die zweite Kategorie von Quintetten erhält eine Ausnahmestellung in der Kammermusikliteratur: die Klangfarbenmischung Violine, Viola, Violoncello, Klarinette und Horn ist seither nicht wieder angewendet worden.[13]) Das Septett folgt der Besetzung des berühmten, gerade zu Hirschbachs Zeit in allen Arrangements vervielfältigten Septetts op. 20 von Beethoven; im Oktett wird dieselbe Besetzung, vervollständigt durch eine auch in Spohrs Nonett angewendete Flöte, beibehalten. Alle hier angeführten Kammermusikwerke mit Verwendung von Blasinstrumenten sind, ob gedruckt oder nicht, verschollen und scheiden daher aus meiner Betrachtung aus. Von den Quintetten mit reiner Streicherbesetzung kann ich nur zwei berücksichtigen; da sie sich nur wenig von den Streichquartetten unterscheiden, seien sie mit diesen zusammen erörtert.

In den mir vorliegenden elf Streichquartetten, die fast sämtlich der ersten Schaffensperiode Hirschbachs angehören, läßt sich durch die formale Gestalt eine Gruppierung ermöglichen. So finden wir fünf Quartette, die sich streng nach der herkömmlichen viersätzigen Form richten (das 1., 2., 3., 4. und 12. Quartett); es sind dies die frühesten Kompositionen Hirschbachs, von denen die ersten vier unter dem Titel „Lebensbilder in einem Zyklus von Quartetten" veröffentlicht wurden. Das Titelblatt jedes dieser Quartette trägt einen Spruch aus Goethes Faust, ohne aber eine direkte Beziehung mit den Kompositionen herzustellen. Daß die Mottos erst nachträglich hinzugefügt wurden, bestätigt Hirschbach in einer Bemerkung in der Druckausgabe des vierten Quartetts, in der er auf die vielen Druckfehler in dem bereits erschienenen ersten Quartett hinweist und die beiden anderen Quartette des Zyklus „Lebensbilder" (das 2. und 3. Quartett) ankündigt. Hirschbach fährt fort:

„Dann [nach Erscheinen des ganzen Zyklus] wird der Zusammenhang aller klar werden, und warum es der Verfasser vorgezogen hat, auf den Titeln den innersten Sinn der einzelnen Quartette anzudeuten,

---

[12]) Dies ist die Besetzung, für die Beethoven seine Quintette op. 4, 29, 104 und 137 schuf.

[13]) W. Altmann, Kammermusikliteratur, 13.

was freilich für den Empfänglichen, bei diesen rein innerlichen Charakteristiken unnötig war; ebenso unnötig, wie die Bemerkung, daß alle solche bei des Verfassers Werken befindliche Andeutungen erst späteren Ursprungs sind."

Es handelt sich also in diesen Quartetten keineswegs um Programmusik.

Ein neuer Gestaltungswille bricht sich Bahn in vier weiteren Quartetten, die entweder den langsamen Satz und das Scherzo in einen Satz verschmelzen, wie im 5., 6. und 8. Quartett, oder, ähnlich dem 2. Quartett, zwar die einzelnen (vier) Sätze bezeichnen, dieselben aber ohne Unterbrechung ablaufen lassen. Zur letzteren Form gehört auch das 10. Quartett op. 38, das W. Altmann in seiner Analyse als „zweisätzig" bezeichnet.[14]) Die dritte Gruppe enthält vier Quartette (7. 9. 11. und 13), in denen die Sätze so ineinandergehen, daß mitunter der Charakter der einzelnen Sätze überhaupt aufgehoben ist. Unaufhörlicher Tempowechsel, immerwährendes Einschieben schon früher verwendeter Themen, jeglicher Verzicht auf äußere Bezeichnungen wie „Scherzo", „Finale" etc. legen dar, daß in diesen Quartetten eine neue formale Struktur angestrebt wird. In dieser formalen Erweiterung, beziehungsweise Neubildung liegt der historische Wert der Werke Hirschbachs. Von dieser Seite aus überragt Hirschbach seine unmittelbaren Zeitgenossen, die sich enger an die herkömmliche Form halten und mehr stilistische Eigentümlichkeiten erkennen lassen. So findet Mersmann bei Spohr hauptsächlich eine „Übersteigerung der Mittel", sagt von Mendelssohn, er sei „in den großen Formen Eklektiker" geblieben, und führt die besondere Bedeutung des Kammermusikalischen Schaffens Schumanns auf stilistische Einzelheiten, die unter einem „gespannten Formwillen" stehen, zurück.[15]) Hirschbach steht mit dieser Tendenz der Formenänderung ziemlich isoliert da, während selbst noch Brahms und Reger weit mehr an der klassischen Form festhalten.

Auch die beiden Streichquintette richten sich formal nach der dritten Gruppe der Streichquartette, so daß wir sagen können, daß Hirschbach in der subjektiven Form, das heißt, im jedesmal neu bestimmten Ablauf eines Werkes, sein Ideal erfüllt sah. Dies drückt er bestimmt in einer in Mendels Lexi-

[14]) a.a.O. I 300 ff.
[15]) a.a.O. III 57 ff.

kon wiedergegebenen Vorrede zur Druckausgabe seiner Sinfonien op. 46 und 47 aus:[16])

„Mein Leitstern vom ersten Augenblick an, wo ich ans selbständige Schaffen ging, hier Charakteristik. In bloß kunstvoller Entwickelung die Instrumentalmusik weiter zu bringen, war damals (1836) nicht mehr möglich. Man mußte sich begnügen, die polyphone Schreibart in der Kammermusik da, wo sie in Anspruch genommen wurde, auf der Höhe zu erhalten. Aber dadurch war nichts verloren; neben dem unerschöpflichen Gedankenreichtum unserer Kunst blieb die schärfere Ausprägung und größere Fassung des charakteristischen Inhalts übrig. Damit hing die Ausweitung und vielfach anderweitige Handhabung der freien Formen unvermeidlich zusammen. Schon vor 24 Jahren habe ich laut den Grundsatz bekannt: Der Inhalt bestimmt die Form. Immer habe ich es für frivol gehalten, den Hörer aus einer Stimmung in die andere zu schleudern, so daß er zuletzt ganz leer ausgeht, als wenn die Kunst bloß ein Spaß wäre. Nein, eine Stimmung, auch die ernsteste, wenn nicht der Plan es anders verlangt, festzuhalten und zu erschöpfen, das war meine Aufgabe, eine Aufgabe, wozu es allerdings, außer den thematischen Hilfsmitteln, einer weitausholenden Erfindung bedarf."

Die Schlußwendung steht allerdings im Widerspruche zum tatsächlichen Ergebnis, in welchem die willkürliche Aufeinanderfolge von Satzgruppen schneller und langsamer Bewegung eben das subjektive Moment der wechselnden Form erfüllt, dadurch aber die Einheitlichkeit der „Stimmung" zerreißt. Die Hauptforderung, daß Inhalt und Form sich irgendwie decken sollen, hat er in seinen Arbeiten nicht verwirklichen können, da dieser bewußt formalen Umgestaltung eine inhaltliche Unklarheit, kompositionstechnische Ungeschicklichkeit und ein völliges Verkennen der Bedeutung eines „Themas" gegenübersteht. Daß seine kompositorische Begabung für die Durchführung eines neuen Formwillens nicht ausreichte, sehen wir schon im ersten Quartett des Zyklus „Lebensbilder". An Hand der von mir aus den einzelnen Stimmen hergestellten Partitur wende ich mich zur Analyse dieses Quartettes.

Op. 1, Quartett Nr. 1, E Moll.

Zweite Ausgabe (ohne Motto und mit Verbesserungen versehen), Verlag C.F.W. Siegel, Leipzig, 1854.

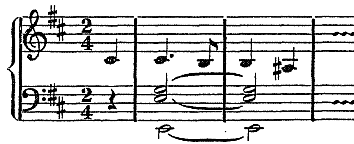
Der erste Satz, Allegro vivace e con brio ($^3/_4$), beginnt mit einer achttaktigen Einleitung (Andante), die für die Kompositions-

[16]) Sie ist auch bei O. Klauwell, a.a.O. 194 wiedergegeben. In den mir zugänglichen Ausgaben dieser Sinfonien fehlt sie jedoch.

weise Hirschbachs ungemein charakteristisch ist; sie besteht im wesentlichen aus dem Motiv:



Der erste Schritt, ein Tritonus, ist ungewöhnlich, desgleichen der erste Akkord. Wir finden ihn öfters wieder, bisweilen in verschiedenen Varianten, wie z. B. im 13. Quartett:

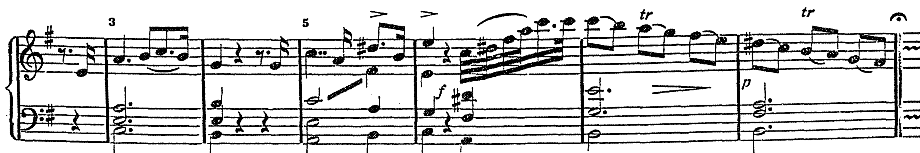


aber auch als Einleitungsakkord taucht er in der 2. Ouvertüre wieder auf:



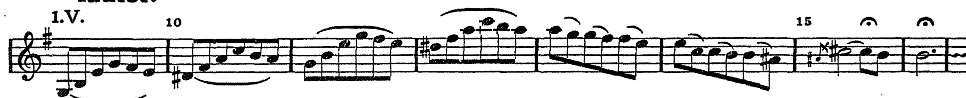
Durch seine mehrfache Wiederholung erlangt dieser Quintsextakkord der zweiten Stufe (in Moll), der sich in der Ouvertüre zum Terzquartakkord nur geringfügig verwandelt, dafür aber vollständig erscheint, stilistische Bedeutung für das Schaffen Hirschbachs. Und wenn er auch noch so schnell verlassen und in herkömmlicher Weise aufgelöst wird: die Art seiner Verwendung stellt jedenfalls eine leise Beziehung her zu Schumanns Akkordproblem im „Carneval" op. 9, in dem das Wortspiel „Asch — Scha" das im Vordergrunde stehende harmonische Problem entdecken und verdecken hilft, und zu Wagners ersten „Tristanakkord", der auf den weiteren Inhalt des „Tristan" so mächtigen Einfluß übt.

Die Weiterspinnung des Motivs, sowie die dazugehörige Begleitung führt uns mitten in die Kompositionstechnik Hirschbachs:



Sie besteht im wesentlichen aus Motivwiederholungen auf anderer Tonstufe, kleinen thematischen Ausweitungen an den auch intervallmäßig empfundenen Höhepunkten und vor allem in der Verteilung des thematischen Gehalts an die einzelnen Instrumente. Im letzten Punkt liegt ein völliges Versagen Hirschbachs vor, da er in seinen sämtlichen Kammermusikwerken nur die erste Violine als Träger des melodischen Inhalts verwendet und die anderen Instrumente völlig vernachlässigt. So zerstört er einerseits den Charakter des Streichquartettes, dessen wesentliches Merkmal in der „durchbrochenen Arbeit", und dies nicht erst seit Beethoven, besteht; andererseits aber nähert er sich durch die virtuose Ausgestaltung des Partes der ersten Violine den „Quattuors brillants" von Spohr, und leistet somit dem Eindringen der Virtuosenmusik in das Gebiet des Streichquartettes Vorschub.[17]) Geringe Modifikationen, Andeutungen einer imitatorischen Behandlung der vier Instrumente, die aber jedesmal schnell verlassen werden, geringe melodische Neubildungen in all den Fällen, in denen das Thema in einer Unterstimme liegt, ändern nichts an dem Charakter der Quartetttechnik Hirschbachs, der mit dem Ausdruck „rhythmisch belebter Homophonie" am besten zu umschreiben ist.

Nun zur Themenbildung! Der Vordersatz des Hauptthemas lautet:



Es setzt sich also zusammen aus einem viermal wiederholten eintaktigen Akkordmotiv, dessen drei letzte Achtel jeweils streichermäßig verändert sind, und einer absteigenden Violinpassage, die auf dem Sextakkord der Dominante zum Stillstand gelangt.

---

[17]) Beide Merkmale hielt er für etwas Besonderes (Brief an Schumann, oben S. 14 ff.).

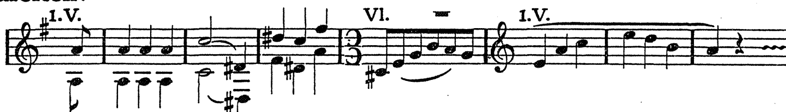
Ausgehend von der Dominante, wird das Akkordmotiv weiter benützt zur Erlangung der Tonika, die schon nach drei Takten erreicht wird. Nach einer zweimaligen Wiederholung des Tonikataktes erscheint eine Neubildung:



Sie entfernt sich nicht von der Haupttonart und hat, da sie sich am weiteren thematischen Verlauf nicht mehr beteiligt, auch keine selbständige Bedeutung. Ihre Aufgabe ist, den aus einem eintaktigen Motiv gebildeten Vordersatz des Hauptthemas irgendwie zum Abschluß zu bringen. Es bleibt somit an thematischem Material nur das Eintaktmotiv: dieses ist aber eine „Figur", die nur durch Häufung weitergebildet werden kann, und niemals die Tragkraft eines Themas besitzt![18]) Der Verlauf des Satzes bestätigt dies hinreichend. Es folgt eine sechsundzwanzig Takte anhaltende Fortführung des Motivs, das erst sechs Takte lang im Violoncello liegt und dabei der ersten Violine Gelegenheit gibt, den Versuch einer melodischen Neubildung zu unternehmen. Im siebten Takt wird die erste Violine von den unaufhörlich gleitenden Achteln mitgerissen; nun erscheint die Figuration bei einfachster harmonischer Grundlage in allen Stimmen und mündet im 48. Takt (von Beginn des Allegros) erneut auf der Dominante. Zweimal vier Unisono-Repetitionen des Dominanttones (h) stellen eine Brücke her zu dem anschließenden Versuch, auf der Grundlage der sich in (thematischen) Achteln bewegenden Viola und des Violoncellos ein zweites Thema zu bilden:



Das Gewoge der Unterstimmen dominiert, und aufs neue werden sämtliche Stimmen fortgerissen, bis im 77. Takte eine Unisono-Repetition benützt wird, um eine Art Schlußgruppe einzuleiten:



Die Entwicklung wird im 95. Takt durch eine Generalpause unterbrochen; in der inzwischen erreichten Tonart der Subdomi-

[18]) Auch über seine verhängnisvolle Abneigung gegen richtige Themen äußerte er sich schriftlich (S. 152).

nante setzt nun wieder eine geringfügige Variation des Hauptmotivs ein. Eine dreitaktige rhythmische Neubildung leitet zu neuer Motivverarbeitung auf der Tonart der sechsten Stufe (C Dur) über. Dann werden alle Instrumente in die Bewegung einbezogen; aus dem unaufhörlichen Gewoge der Achtelbewegung in Gestalt zerlegter Dreiklänge löst sich im 132. Takt ein neuer Rhythmus im Violoncello und in der Viola (ein Viertel und vier Achtel), der sequenzartig weiterläuft, harmonisch von der Dominante zum Einleitungsakkord (in der Umwandlung als Terzquartakkord) drängt, und diesen zu zwei Alterierungen preßt: c — cis, und a — ais, während sich die erste Violine mit der Achtelfigur der geänderten Harmonie anpaßt. Drei Viertelschläge in den Unterstimmen reißen das rhythmisch verkürzte Motiv in der Oberstimme mit sich; nach einer knappen Generalpause setzt das Thema der Einleitung wieder ein.

Dieser kurze Entwurf des Ablaufes des Satzes vom 95. bis 143. Takt (in welchem das Einleitungsandante in wörtlicher Wiederholung, nur auf anderer Stufe wiederkehrt), bedarf einer Ergänzung. Denn der geschilderte Ablauf entspricht insofern nicht dem tatsächlichen Vorgang, als Hirschbach bei Erreichung des Einleitungsakkordes vor dessen Anwendung zurückschreckt, in dem aus der Steigerung heraus erwarteten Terzquartakkord die Terze wegläßt, also einen Quartsextakkord eines verminderten Dreiklanges bringt (c-fis-a), die Pressung auf dem dünnen Klang cis — ais — cis (das dazugehörige fis erscheint nur als Achtel in der figurierten ersten Violine) bewerkstelligt, und schließlich beim Wiedereintreten des Andantes die melodieführende erste Geige um eine Oktave tiefer legt: er tut also alles, um die gut fundierte Steigerung, die durch die Einführung des Andante-Themas zum Höhepunkt gelangt, in ihrer Wirkung abzuschwächen. In solchen Dingen äußert sich seine kompositorische Unzulänglichkeit, in solchen Momenten vernichtet er selbst den Erfolg seiner Werke, der trotz seiner eigenartigen Kompositionstechnik möglich gewesen wäre; solche Augenblicke beleuchten blitzartig das Schicksal seiner Kompositionen!

Die dürftige Harmonisation, die sich auch im sparsamen Gebrauch von „Doppelgriffen“ kundgibt, verhindert aber nicht, daß die akkordische Unterlage oft unbetonten melodischen Floskeln angepaßt wird oder daß motivische Ausweitungen der Melodie bisweilen zu Gunsten einer untergeordneten, harmonisch aber „richtiger“ erscheinenden Stimmführung abgebogen werden. Es sind dies lächerliche Übergenauigkeiten; sie bringen aber eine

Ungeschicklichkeit in die Linie und eine Holprigkeit in den harmonischen Ablauf, da das nachklingende Harmoniebewußtsein gerade durch allzu korrekte, auch dem schnellen Tempo angepaßte, geringfügige Veränderungen immer wieder gestört wird. Umgekehrt aber läßt Hirschbach solche imaginär nachklingende Harmonien außer Acht, so daß Wirkungen von falschen Quintfortschreitungen entstehen, die sich dem Hörer leichter aufdrängen als dem Leser einer Partitur.

Durch die Wiederholung verliert das Andante seinen Charakter als bloße „Einleitung". Da es außerdem in der Dominanttonart erscheint, erhöht sich seine thematische Bedeutung: in der Tat weist es deutlich auf den nun beginnenden zweiten Teil des Satzes, der in der Dominanttonart, nach Moll (H Moll) abgebogen, anfängt. Ein Quartsprung in langen Notenwerten wird imitatorisch durchgeführt, worauf das Hauptmotiv des ersten Themas eintritt, erst kanonartig in je zwei Instrumenten (in Oktaven) weiterläuft, später aber in der typischen Figur des zerlegten Dreiklanges ausmündet, um schließlich dreizehn Takte lang in den drei Unterstimmen den verminderten Dreiklang fis—a—c durchzupeitschen, während die erste Violine in melodischer Steigerung und rhythmischer Vereinfachung höher steigt, bis sie mit einem zwei-Oktavensprung abwärts die übrigen mitreißt, in einem Presto eine neue Steigerung durch das Auftaktintervall der Einleitung in Umkehrung (fis—c unisono) herbeiführt, um wieder beim Einleitungs-Andante, diesmal in der Originaltonart, zu münden. Die Unruhe, die im Intervall des Tritonus, noch dazu in der Presto-Ausführung liegt, verleiht dieser Stelle echte Dramatik. Das Andante leitet die Reprise ein; es folgt das erste Thema im Originalablauf, dann die erste Überleitung. Das zweite Thema erscheint in einer verwandten Tonart, desgleichen die „Schlußgruppe"; die erste Durchführung kommt ebenfalls wieder, wird erweitert, mischt sich mit dem Hauptmotiv, bringt dann ein Doppelspiel zwischen den beiden Violinen und den anderen Instrumenten und klingt in einem Eintaktmotiv der Schlußgruppe „pp" aus: nochmals erscheint das Einleitungsandante, diesmal verkürzt, um plötzlich in ein „Presto" zu münden, das wiederum 29 Takte lang das Akkordmotiv des Hauptthemas auf den Stufen I — V (bisweilen durch eine Nebenseptime erweitert) ertönen läßt. Drei Akkordschläge beenden den Satz.

Die Schilderung des musikalischen Geschehens läßt die Frage nach der Form offen, da die wesentlichen Merkmale eines So-

natensatzes fehlen. Es fehlt ein richtiges „zweites Thema", es fehlt die Wiederholung des ersten Teiles, es fehlt in dem als „Durchführungsteil" bezeichneten Abschnitt das Moment der Kontrastierung zweier Themen, und die dreimalige Wiederkehr des Einleitungsandantes verwirrt uns obendrein. Eine Erklärung der Form ist trotzdem leicht gefunden: die Einleitung als ständig wiederkehrender Teil „A" wechselt mit einem Teil „B", der bald länger ausgeführt, bald verkürzt erscheint und so das Bild einer freien Rondoform wiedergibt.

Der zweite Satz beginnt mit einer viertaktigen präludierenden Einleitung (Adagio, 2/4, Fis Moll), in der die erste Violine auf den tremulierenden Unterstimmen den Fis Moll Dreiklang in aufsteigender Figur fünfmal wiederholt. Dann folgt ein liedartiges Hauptthema, von Viola und Violoncello in Oktaven vorgetragen. Das Thema ist eine sechzehntaktige Periode, der ein achttaktiger Nachhang folgt. Darauf treten alle Instrumente hinzu und bringen das Thema in vierstimmiger Harmonisation. Daran schließt sich eine freie Variation des Hauptthemas, in der eine Modulation von Fis Moll über A Dur, Cis Moll, dann zurück nach A Dur vorgenommen wird, bis eine Motivverkürzung eine Überleitung (mit Zuhilfenahme eines verminderten Septakkordes) herbeiführt. Nun folgt ein Mittelteil, der in den beiden Unterstimmen nach Art des ersten Satzes zerlegte Dreiklänge, in der zweiten Violine eine in Achteln bewegte Füllstimme und in der ersten Violine eine Figuration bringt, die ganz im Sinne des ersten Satzes weder melodisch noch thematisch zu deuten ist. Diesem 46 Takte langen Mittelteil reiht sich wieder der erste Teil an, in dem nun das Thema in die drei Unterstimmen verlegt wird, wozu die erste Violine frei kontrapunktiert. Dann folgt eine Art Umkehrung, da die Melodie wieder in die Oberstimme wandert, während das Violoncello kontrapunktiert. Auch der Teil „B" erscheint, nur in anderer Tonart, wieder; schließlich bringt das erste Thema, vielfach verkürzt, den Satz zum „pp" Ausklang. Hier herrscht also die typische Rondoform „A—B—A—B—A" vor.

Das Scherzo (Presto, 3/4, G Dur) verlegt das Thema ausschließlich in die Oberstimme. Es ist in der üblichen Form gehalten und bedarf keiner weiteren Erläuterung. Das Thema ist ansprechend und prägnant, spielerisch, doch nicht ohne Reiz. Das Trio verfällt wieder den zerlegten Dreiklängen in Viola und Violoncello, steht in der gleichnamigen Molltonart und gibt den beiden Violinen mehrstimmige Akkorde in Viertelnoten, mit-

unter auch die Triolenfigur des Violoncellos. Eine leise, „getragene" Modulation von fünf Takten bildet die Überleitung zur Wiederholung des ersten Teils.

Der letzte Satz (Vivace, 2/4, E Moll) gewinnt nur scheinbar durch eine rhythmische Belebung, die von einer Achtel-, einer Triolenbewegung und einem punktierten Rhythmus bestritten wird. Alle drei Rhythmen stehen im Hauptthema unvermittelt nebeneinander; bisweilen wird eine Art etwas verlagert, dann wieder erscheint eine Spielart allein: die Rondoform ist jedoch klar ausgedrückt; auch die Koda (Presto) verwendet das erste Motiv des Hauptthemas, und treibt es in den letzten Takten — in Nachahmung Beethovens — als einfachen Terzschritt von Instrument zu Instrument. Die Zwischensätze bringen in diesem Satz des öfteren neue Themen und neue Verarbeitungen, so daß eine gewisse Abwechslung gewährleistet ist. Einmal tritt auch eine längere Gegenüberstellung von je zwei Instrumenten in Synkopenbewegung auf. Ein „ff" E Moll Dreiklang beschließt das Werk. —

Form und Inhalt dieses Quartetts ergeben überraschende Einzelheiten. Mit dem Typus des Streichquartettes hat es kaum eine Beziehung; eine eigentümliche, rhythmisch bewegte Oberstimme wird von gleichförmig gehaltenen Unterstimmen unterstützt, das Fehlen des zweiten Themas und der Themenkontrastierung in der nur angedeuteten Durchführung vervollständigen das eigenartige Bild, das die Analyse des Werkes ergibt. Auch wenn wir die weiteren zu dieser Gruppe gehörenden Quartette betrachten, stoßen wir auf ähnliches: dadurch wird uns die Zusammengehörigkeit dieser Werke, die dem frühesten Schaffen Hirschbachs angehören, vollends klar. Es sind durchweg unreife Produkte, die technisch und in der Erfindung unzulänglich sind. So wirken auch die Goethes Faust entnommenen Mottos eher als Schutzschild für die Unvollkommenheit des Gebotenen, denn als besonders richtungweisend für den musikalischen Inhalt. Das ganze Gebaren um „Charakteristik", um die wiederzugebenden „Seelenzustände" verfliegt vor dem tatsächlichen Ergebnis. Freilich wird dies auch von einer anderen Seite her verschuldet: von dem völligen Mißverstehen der letzten Quartette Beethovens. Schon für die oftmalige Wiederholung des Einleitungsandantes im ersten Quartett Hirschbachs können wir ja Beethoven als Muster heranziehen, z. B. die Adagio-Einleitung des Quartettes op. 130 B Dur, die im Verlaufe des

ersten Satzes eine große Rolle spielt. Auch die freie Behandlung der Form des ersten Satzes weist auf die Abhängigkeit Hirschbachs hin, freilich übernimmt der Jünger nur das Unwesentliche. Hirschbach ist zweifellos der ungeheuren Täuschung erlegen, die „Entwicklungsmotive", die Beethoven oft seinen Themen entnimmt, bisweilen auch den letzteren vorausschickt, als Träger des Gesamtverlaufes eines Satzes zu betrachten. So sind seine Themen bloße Figuren ohne inneren Gehalt, und so schweben sie frei in der Luft, ohne aus sich heraus entwicklungsfähig zu sein. Daß es sich dabei meist um akkordartige Figuren handelt, ist wohl damit zu begründen, daß sich zerlegte Akkorde leichter harmonisch einordnen lassen; vielleicht ist aber auch darin eine Abhängigkeit von der Themenbildung Beethovens zu erblicken.

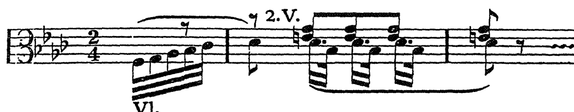
Die zweite Gruppe der Streichquartette bringt eine regelrechte Konsequenz des bisherigen formalen Ablaufes seiner Quartette zur Verwirklichung: da in den ersten Quartetten die Gegensätzlichkeit zweier Themen fehlt und auch die Durchführungsteile nur angedeutet sind, rücken die einzelnen Sätze, die äußerlich durch Tempo, Takt und Rhythmus voneinander verschieden sind, näher zusammen. Zuerst vollzieht Hirschbach dies im zweiten und dritten Satz, also im Adagio und Scherzo, und zwar so, daß er den langsamen Satz überleitet und das Scherzo ohne Pause folgen läßt. So beginnt das Adagio des 5. Quartettes in C Dur, wendet sich im weiteren Verlauf nach A Dur und schließt mit dem Dominantseptakkord von E Dur, worauf sofort das Scherzo in E Dur einsetzt. Dieses Scherzo — ein köstliches Beispiel der Nachbildung von Beethovens Scherzo des Quartettes op. 131 — schließt dann selbständig ab. Im 6. Quartett ist die Verbindung noch enger, das Andante ändert die Tonart nur ganz gering (von A Moll nach E Moll), bringt einen Allegroteil, der das Scherzo vertritt, schließt in diesen Teil ein weiteres kurzes Allegro moderato e maestoso ein (Trio!), und endet mit einigen Takten des Andantes. Hier ist die formale Umfassung und Einbettung des Scherzos schon stärker ausgedrückt. Das 8. Quartett bringt den Allegro — Mittelteil geradezu als Trio des Andantinos (auch die Tonart ist eng angelehnt: D Moll — F Dur) und schließt mit dem nun länger ausgeführten ersten Teil (Andante).

Diese wesentlichen Merkmale, die wir in der zweiten Gruppe der Streichquartette hauptsächlich in den Mittelsätzen vorfin-

den,[19]) werden in der dritten Kategorie auf alle übrigen Sätze ausgedehnt. Wie sich diese Umwandlung im einzelnen auswirkt, sei an einem Beispiel demonstriert.

Op. 37, Quartett Nr. 9, F Moll.

Den ersten Satz eröffnet eine interessante achttaktige Einleitung, die — auf unbestimmter harmonischer Grundlage (verminderter Septakkord) — von dem Motiv bestritten wird:



Nach einmaliger Wiederholung nehmen Viola und Violoncello die Auftaktfigur wieder auf, führen sie in Zweiunddreißigsteln weiter und formen im achten Takt das beginnende Hauptmotiv des Hauptthemas:

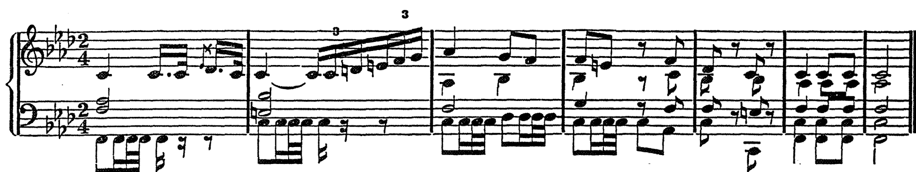


Auch diese Zweitaktgruppe wird wiederholt und dann von einer Violinpassage im 14. Takt nach Beginn des Themas zum Tonikaabschluß gebracht. Nach weiteren vier Takten, in denen das erste Motiv abwechselnd vorgetragen wird, erscheint ein neuer Rhythmus in der ersten Violine (punktierte Achtel und Sechzehntel), der schließlich in den einfachen zerlegten Tonikadreiklang — von den drei Unterstimmen einige Takte hindurch gehalten — mündet. Dann folgt der Versuch, ein zweites Thema zu bilden, während Viola und Violoncello zerlegte Dreiklänge spielen. Bevor sich ein solches Thema gebildet hat, erscheint eine Art Durchführung des ersten Themas, die, längere Zeit dauernd, auf der Dominante zum Abschluß gelangt. Eine neue Überleitung, wieder vom Hauptmotiv und nur von der ersten Violine bestritten, führt zu einer Gesangsepisode As Moll (24 Takte), die einen deutlichen Einschnitt im Verlauf des ersten Satzes ergibt. Dieser Teil wendet sich von As Moll über Es

[19]) Im 10. Quartett ist die Aneinanderkettung noch stärker ausgedrückt. Vgl. die Analyse W. Altmanns, a.a.O. I 300 ff.

Moll alsbald nach Ges Dur. Nach einer enharmonischen Verwechslung Ges Dur — Fis Dur moduliert der Satz nach der Unterdominante in Moll (H Moll) und bringt das ganze Hauptthema, nur gering modifiziert, wieder. Eine Modulationsgruppe, durch das Hauptmotiv gebildet, führt zurück zur Dominante der Haupttonart, worauf die Reprise einsetzt. Sie bringt auch den punktierten Rhythmus wieder, verwendet die zerlegten Dreiklänge und wendet sich zur Dominante, die im letzten Takt des ersten Satzes in Achteln der Viola und des Violoncellos (in Oktaven „c") festgehalten wird. Ohne Unterbrechung folgt nun ein 14 taktiges Andante in F Dur, das von den drei Oberstimmen in hoher Lage vorgetragen wird. Es ist eine „lichte Stimme von oben" und trägt, ohne rhythmisch gebunden zu sein, den Charakter eines kurzen kadenzierenden Intermezzos, das alsbald in ein Scherzo (Vivace, 3/4, F Dur) überleitet. Das Vivace ist sehr schwach in der Erfindung und bewegt sich stets um ein akkordisches Hauptmotiv, das durch verschiedene Tonarten gepeitscht wird, ohne sich wesentlich zu verändern. Ein angedeuteter Walzerrhythmus in den Begleitinstrumenten hilft über die Trockenheit des Themas und dessen geringe Verarbeitung nicht hinweg. Nach öfteren Wiederholungen wird ein Abschluß auf der Dominante von D Dur erreicht, dem ein Moderato ($^4/_4$, D Dur), mit marschartigem Charakter folgt. Aber bald drohen zerlegte Akkorde in der ersten Violine diesen festen Rhythmus wieder zu verwischen, das Thema setzt neu an und mündet nochmals in Vivace ($^3/_4$, F Dur), das eine genaue Wiederholung des ersten Teils bringt. Doch wird das Vivace nicht lange beibehalten, sechs kadenzierende Moderato-Takte leiten schnell über zu einem durchaus homophon gehaltenen Andantino ($^2/_4$, C Moll) düsteren Charakters. Der punktierte Rhythmus: Achtel, Sechzehntel, zwei Zweiunddreißigstel löst sich in den beiden Mittelstimmen allmählich in Zweiunddreißigstel-Sextolen auf, während die erste Violine eine fantasieartige Melodie improvisiert. Dann folgen zerlegte Akkorde in der Oberstimme, denen das Violoncello durch Übernahme der Violinimprovisation entspricht. Hierauf gelangt der Satz zu einem vorübergehenden rhythmischen Stillstand (Achtelbewegung in den Unterstimmen), den die erste Violine zu Verzierungen einer einfachen, aus dem vorhergehenden Teil gewonnenen Melodie benützt. Durch Einflechtung des komplizierten Anfangsrhythmus in einige besinnliche Episoden gelangt das Andantino zum Abschluß, ohne sich harmonisch eindeutig festzulegen. Dies ver-

meidet auch das nun folgende Adagio ($^3/_8$), das den düsteren Charakter des Andantinos erst verschärft, sich dann aber klar nach Des Dur wendet, um in einem Larghetto ($^3/_8$) wieder mit den drei Oberstimmen in hohen Lagen zu verweilen. Während zweite Violine und Viola in gehaltenen Tönen begleiten, ergeht sich die erste Violine in einer einfachen Kantilene, die in einer Figur herabsteigt und in einem 5 taktigen Moderato zum Abschluß kommt. Das Moderato ($^3/_4$) dient nun als Überleitung zu einem lang ausgesponnenen Allegrosatz mit Finale-Charakter. Er steht in Cis Moll ($^4/_4$), zeigt verschiedene Schwächen der Hirschbachschen Kompositionstechnik, wie allzulanges Verweilen in der Haupttonart, banale Weiterführung des Hauptmotives, Häufungen der akkordisch zerlegten Begleitung, bringt aber auch einige Besonderheiten. Zu diesen gehören die wiederholte Anwendung des neapolitanischen Sextakkordes, dann eine größere modulatorische Erweiterung als wir sie sonst bei Hirschbach finden, und schließlich der Versuch einer Fuge. Sie gelingt aber nur bis zur Exposition und wird in den Begleitstimmen schon beim vierten Einsatz (erste Violine) aufgegeben, um der üblichen Homophonie Platz zu machen. Schließlich erscheint — wie immer durch Übergänge, Generalpause etc. vorbereitet — das Andantino, diesmal fahrlässig als Andante ($^2/_4$) bezeichnet, wieder. Es wird im Baß verstärkt, steht nunmehr in B Dur und bringt in der ersten Violine eine neue, einfache Melodie, die in einer langen Passagen-Kadenz (überschrieben: „Fantasia") für die erste Violine allein, ausklingt. Das Werk schließt mit einem 7 taktigen Adagio, das uns die ganze Skala der Abhängigkeit Hirschbachs von Beethoven zeigt:



Ich könnte noch hundert andere Stellen aus den Quartetten Hirschbachs anführen, die alle wie die eben zitierte aussehen: denn überall finden wir Anklänge an Beethoven, nicht nur an die Eroica wie in diesem Beispiel; überall finden wir zukunftweisende Einzelheiten, die bruchstückartig eingestreut sind und von denen eine in unserem Falle darin besteht, daß eine Verkopplung des Themas (in der ersten Violine) mit dem

früheren Andantinorhythmus (im Violoncello) vorliegt, eine Verkopplung, die im zweiten Satze der Eroica noch nicht auftritt, obwohl auch der Cellorhythmus daselbst vorgebildet ist; überall finden wir aber auch die Unzulänglichkeiten, wie hier in den nichtssagenden Mittelstimmen und in dem ersten Akkord des drittletzten Taktes, der eine Antizipation im Violoncello bringt. Diese fällt im Rahmen der übrigen Harmonisation auf, klingt hart, ist durch nichts begründet — so bemerken wir im dritten Achtel des viertletzten Taktes einen ohnmächtigen Stillstand der Harmonie, obwohl gerade da eine Veränderung des Violoncello-Tones am Platze gewesen wäre — und mußte in der damaligen Zeit jedenfalls abstoßend wirken.

Interessant bleibt die formale Gestalt dieses Quartettes, in der allein sich Hirschbachs Vorstoß in die Zukunft auswirkt. Während die erste Gruppe seiner Quartette noch an der Teilung in vier Sätze festhält, werden hier die einzelnen Sätze nicht nur in ununterbrochener Folge aneinandergereiht, sondern auch in kontrastierenden Teilen ineinander geschoben. Den Weg bis zu dieser Stufe bezeichnen die drei von mir aufgestellten Gruppen; der Wille, der zu dieser Gestalt führt, ist herzuleiten aus der Absicht, den Ablauf eines Stückes durch Kontrastwirkungen zu beleben. Hier aber berühren sich eigengesetzliche Notwendigkeiten mit der mangelnden Darstellungskunst Hirschbachs. Denn das Fehlen ausgeprägter „zweiter Themen" in den ersten Sätzen erzeugt eine Monotonie, die Hirschbach irgendwie zum Bewußtsein gekommen sein muß. Da er sich den Weg zur grossen „klassischen" Form durch seine eigentümliche Themenbildung selbst versperrt, versucht er, die Kontrastwirkung auf neuem Wege zu erreichen. So gelangt er zu einer Auflösung der bisherigen Form. Freilich widerspricht er dadurch seiner eigenen Vorstellung: „Der Inhalt bestimmt die Form", worunter er, wie er namentlich in seinen Briefen an Schumann wiederholt äußert, das Festhalten einer einheitlichen „Stimmung" versteht. Dies trifft nun nicht mehr zu, es sei denn, daß wir die lange Ausdehnung einzelner Satzgruppen, die auch W. Altmann beanstandet, dazu rechnen.

Die Umwandlung der Form vollzieht sich also auf musikeigenem Gebiete, ja, sie ist im letzten daher zu leiten, daß Hirschbachs Erfindung und Kompositionstechnik den großen Formen nicht gewachsen war. Ob wir dieser Tatsache symptomatische Bedeutung zuweisen oder nicht: es bleibt für uns die Erkenntnis, daß das Weiterbauen in einer Richtung nur dann

zu wirklichem Erfolge führt, wenn die übrigen wesentlichen Bestandteile eine Komposition genügend innere Tragfähigkeit besitzen. Bei Hirschbach vernichtet der innere Gehalt der Werke die mögliche Wirkung nach außen und den Erfolg seiner an sich durchaus berechtigten formalen Umwandlung der Quartette. Ich möchte nun noch weiter gehen und auch die Ungeschicklichkeit in der Thematik und Harmonie nicht nur dem mangelnden Können Hirschbachs zuschreiben, sondern auch darin eine Notwendigkeit erblicken. Betrachten wir nur die beiden Endpunkte der historischen Entwicklung, die Hirschbach umgeben: das Quartetthema des frühen und mittleren Beethoven — der letzte Beethoven bleibe hier außer Betracht — und die Motivik R. Wagners. Die Umbildung des Themas zum inhaltbestimmenden Motiv durchläuft natürlich verschiedene Zwischenstufen, als deren eine wir die eigentümliche Themenbildung Hirschbachs betrachten dürfen. Hirschbach wirft die Prägnanz eines Themas, dessen Geschlossenheit und Einmaligkeit innerhalb eines Satzes über Bord und beschränkt sich auf Entwicklungsmotive, die sonst zur Fortführung, aber nicht zur Festhaltung eines thematischen Gedankens bestimmt sind. Dabei wird die Thematik durch die Motivik überwuchert, und wo immer wir ein geschlossenes Thema bei Hirschbach finden, wird es nicht zur Fortbildung des Satzes, sondern als Kontrast benützt; dies namentlich in den späten Quartetten. Es überschneiden sich also feste, unverrückbare Themengruppen mit beweglichen Entwicklungsmotiven, an Stelle der früheren Durchführungsteile tritt die Entwicklung eines einzigen Motivs: so gelangen wir zu den zwei Endpunkten, zwischen denen Hirschbach steht, innerhalb derer sich sein Streben schon deswegen nicht entfalten kann, da er harmonisch an die vorhergehende Zeit gebunden ist. Die schulmäßig erlernte Harmonisation folgt der neuen motivischen Entwicklung, ohne sich ihr anpassen zu können. So würde Hirschbachs Harmonisierung des Beginns des Tristan-Vorspiels — die beiden Motive als „Oberstimme" in Hirschbachs Sinne betrachtet — etwa so lauten:



Ich erachte dies wichtig für die Kennzeichnung seiner kompositorischen Einstellung. Denn dadurch zeigt sich seine typische Zwi-

schenstellung, die schließlich in keinem seiner Werke eine Höhe erreicht, um tragfähig zu erscheinen. So können wir auch die weiteren Quartette hier übergehen. Überall zeigt sich das Auseinanderfallen nach den angeführten Gesichtspunkten. Gewiß finden wir kleine Abweichungen, auch besser gelungene Stellen, wie denn überhaupt die Quartette der dritten Gruppe inhaltlich geschlossener und reifer sind als die früheren. Die Reminiszenzen an Beethoven sind freilich in allen Quartetten zu finden, und auch da, wo direkte Anklänge vermieden sind, handelt es sich oft um Nachbildungen feinster Art.

Die beiden Streichquintette können hier einbezogen werden, da sie formal der dritten Gruppe der Streichquartette angehören. Die Monotonie in den einzelnen Stimmen wird durch die Hinzunahme eines fünften Instrumentes erheblich verstärkt: manche Mittelstimme kommt während des ganzen Quintettes aus bloßen Begleitfiguren, die meist aus zerlegten Dreiklängen oder aus tremulierenden Akkorden bestehen, nicht heraus.

Unter allen Kammermusikwerken nimmt nur das 13. Quartett op. 49 eine Ausnahmestellung ein, da es mit Gesang beginnt. Er kann laut Ankündigung (in der Stimme der ersten Violine) auch wegfallen, was in der Praxis wohl nötig gewesen wäre. Daß eine Baßstimme dafür in Aussicht genommen war, geht aus der Notierung der Gesangsstimme, die teilweise auf einem besonderen System erfolgt, einwandfrei hervor. Die Melodie ist instrumental erfunden, bringt aber zum Teil auch vokales Empfinden zum Ausdruck:

Schon hat der Lenz ver- blüht und aus - ge - sun - - gen. Die hol- - -den Träu - me
se - li - gen Ge- fühl-e, die hol - den Träu - me se - li-gen Ge- fühl-e er- star - ben in der



Nun folgt ein neues Thema, das erst von den Instrumenten vorgetragen, dann aber mit Hinzufügung der Gesangsstimme wörtlich wiederholt wird:



Nach Beendigung des Gesanges, der von den Instrumenten im gleichen Rhythmus und vierstimmig harmonisiert begleitet wird, folgt eine Kadenz der ersten Violine (Solo), worauf das Quartett nach der in der dritten Gruppe gekennzeichneten Form weiterläuft. Knapp vor dem Schlußadagio ertönt ein „Schlachtgesang", der sich aber von dem übrigen Verlauf des Presto-Satzes, in dem er eingebettet liegt, nicht besonders abhebt. Zur Kritik des Gesangsthemas ist noch zu bemerken, daß es bei den Worten „seligen Gefühle" falsche Deklamation bringt und dadurch allein schon seine instrumentale Herkunft bezeugt. Sehr interessant ist jedoch die weitere Abbiegung ins Vokale, glaube ich doch bei den Worten „In der bangen Sommerschwüle" sogar eine Andeutung des Abendsternliedes aus dem Tannhäuser herauszuhören, wenigstens des Anfangs desselben: „Dämm'rung deckt die Lande!" Jedenfalls fällt die Vorhaltsbildung in der Melodie auf. Dadurch und durch die weiter oben schon erörterten Momente glaube ich nachgewiesen zu haben, daß Hirschbach in seinen Kompositionen bisweilen blitzartige Einzelzüge aufweist, die deutlich in die Zukunft weisen. So zeigt sich ein Doppelantlitz: starke Abhängigkeit von Beethoven und unerhörtes Streben nach Neuem. Dabei ging Hirschbach die Gegenwart verloren, und dabei geriet er nach allen Seiten in eine Isolierung, aus der ihn nur eine besondere künstlerische Eingebung hätte retten können. In dem Fehlen einer solchen sowie in dem unzureichenden komposi-

tionstechnischen Können liegt der Grund dafür, daß ihm die befreiende Tat nicht gelang.

Ouvertüren und Schauspielmusiken; die Orchesterfantasie.

Dasselbe flächenhafte Ausbreiten, das ich als Charakteristikum des schriftstellerischen Schaffens Hirschbachs bezeichnet habe, finden wir in seinen Kompositionen wieder. Denn noch ehe er in seinen Quartetten zu fester Form und persönlichem Stil gelangt war, sehen wir ihn schon an der Komposition von Sinfonien und Ouvertüren, denen nun ebenfalls das Merkmal der Unreife und Unausgeglichenheit anhaftet. Die Beschränkung seines kompositorischen Schaffens auf diese drei Formtypen zeigt wiederum eine Parallele zu seinen schriftstellerischen Arbeiten auf, da er sich auch in diesen von einigen speziellen Gebieten nur wenig entfernt. In seinem ganzen Schaffen geht er von einer einmal erlangten Erkenntnis aus und wo immer wir seinen fortschreitenden Arbeiten folgen: überall stoßen wir bald auf die Kernpunkte seiner geistigen Einstellung wie auch auf die ursprüngliche Beschränkung auf einige wenige künstlerische Grundzüge. So auch in den Ouvertüren!

Das erste der fünf durch den Druck auf uns gekommenen Werke dieser Gattung ist die Ouvertüre zu Hamlet op. 41. Ihr schließen sich die etwas später entstandenen Ouvertüren zu „Götz von Berlichingen" und zu „Julius Cäsar" an. Von den beiden übrigen Ouvertüren weist nur die Festouvertüre op. 3 keine programmatischen Beziehungen auf; die unter doppeltem Namen herausgegebene 2. Ouvertüre trägt auf dem Titelblatte den Vermerk: „Der deutschen Nation gewidmet". Unwillkürlich denken wir dabei an G. Mahlers 8. Sinfonie, die die gleiche Widmung trägt. Im übrigen enthält die erste Ausgabe dieser Ouvertüre (Klavierauszug) die programmatischen Erläuterungen: „Chor der Auswanderer", „Kampf" und „Siegesmarsch". In der späteren, pseudonymen Ausgabe der Partitur tritt eine Vereinfachung der Erläuterungen ein, die nun „Abschied, Kampf, Sieg" lauten und nur auf dem Titelblatt vermerkt sind.

Die den Ouvertüren beigegebenen programmatischen Überschriften, die zum Teil zur Charakterisierung der in den betreffenden Schauspielen auftretenden Personen bestimmt sind, sind gleichzeitig Wegweiser für die formale Gestalt. Darin nähert sich Hirschbach ganz allgemein den kompositorischen Be-

sonderheiten Berlioz' und F. Liszts, ohne im übrigen eine Beziehung aufzuweisen. Denn selbst eine primäre Anregung durch die betreffenden Bühnenwerke Goethes oder Shakespeares können wir bei Hirschbach nicht voraussetzen; bei ihm liegt alles unkomplizierter: Beethoven ist ihm der einzige Führer und sein einziges Vorbild. Der beweglichen Ouvertürenform Beethovens stellt er seine programmatischen Erläuterungen entgegen, und so sehen wir, daß Hirschbach gerade in der freiesten Form, die ihm zur Verfügung stand, früh versucht, zu einem eigenen Formschema zu gelangen. Wir können diesen inneren Widerspruch übergehen, da er praktisch nicht zur Auswirkung gelangte und auch alle Ouvertüren das gleiche formale Antlitz zeigen.

Von den Schauspielmusiken ist uns nur eine erhalten, doch gehören die im Nekrolog der N.Z.f.M. als Opern angeführten Werke „Othello" und „Das Leben ein Traum" wohl auch in diese Kategorie. Dafür spricht schon das serienhafte Schaffen Hirschbachs, das stets mehrere Werke derselben Gattung umfaßt. So läßt auch die Fantasie für Orchester op. 27 vermuten, daß Hirschbach auch in diesem Genre mehrere Werke verfaßt hat, die dann ungedruckt geblieben und somit verschollen sind.

Zur Analyse wähle ich die Ouvertüre mit sämtlicher Musik zu „Hamlet", das erste hierhergehörende Werk Hirschbachs, berühre dann die formale Gestalt der „Festouvertüre" als Beispiel für die nicht programmatischen Ouvertüren, und wende mich dann zur Ouvertüre „Abschied, Kampf, Sieg", um dabei die Instrumentation Hirschbachs, die wir aus der späten Partiturausgabe ersehen können, zu erörtern. In den übrigen Ouvertüren, die nur im Klavierauszug gedruckt sind, sind Hinweise auf die Orchestration nur spärlich vorhanden.

Ouvertüre und sämtliche Musik zu „Hamlet"

op. 41, F Moll.

Legatissimo und piano eröffnen Violoncelli und Kontrabässe in Oktaven das einleitende Andante:



Im 7. Takte treten tremulierende Oberstimmen hinzu, die einen verminderten Septakkord festhalten, während die Bässe

ihren Gesang thematisch weiter führen. Im 13. Takte ist die Tonika erreicht. Hinzutretende Posaunen unterstützen die Harmonie; dann führen die Bässe, nunmehr durch punktierten Rhythmus etwas belebt, weiter, bis sie im 22. Takte den Posaunen Platz machen, die eine einfache Kadenz zur Tonika ausführen. Im 25. Takte setzen die Bässe wieder ein und bringen das Andante ohne Unterstützung durch andere Instrumente zum Abschluß.

Der tektonische Aufbau des Andantes läßt Gruppen zu je sechs Takten erkennen, deren letzte (fünfte) mit der ersten korrespondiert. Diesem gewandten formalen Aufbau entspricht die melodische Fortspinnung, die von einfachen Harmonien begleitet wird. Die Schwächen der Hirschbachschen Kompositionstechnik enthüllt erst das nun folgende Allegro (2/2). Schon das erste Thema, das gar nicht als Thema angesprochen werden kann, da es nur eine „thematische Figur" enthält:



zeigt uns die ungenügende Erfindungskraft Hirschbachs. Nach einmaliger Wiederholung auf der gleichen Stufe kommt es sequenzartig dreimal wieder, bis es sich in bloßes Figurenwerk auflöst. Die harmonische Verkleidung bringt den tonischen Dreiklang, der den verschiedenen Wiederholungen entsprechend folgt, dabei aber am Grundton festhält. Im zwanzigsten Takt ist die Dominante erreicht, worauf die ganze Gruppe zur Wiederholung gelangt. Eine kurze Zwischengruppe — diesmal eine reguläre Sequenz — führt zum ersten Höhepunkt, der bei einfachsten harmonischen Grundlagen in den Oberstimmen zerlegte Dreiklänge bringt. Daran schließt sich ein längerer durchführungsartiger Teil, der das Hauptmotiv in die Unterstimmen verlegt; die Bewegung flaut weiterhin ab, eine hübsche Überleitungsgruppe, die vom zweiten Teil des Hauptmotivs bestritten wird, bereitet den Eintritt eines zweiten Themas vor. Dieses wird allmählich gebildet, während das Bewegungsmotiv des ersten Themas in den Unterstimmen weitergeführt wird, und macht, nachdem es klar und eindeutig erklungen, einer neuerlichen Überleitung Platz, die aus unaufhörlich ablaufenden zerlegten Dreiklängen gebildet ist. Sie bereitet einen interessanten Eintritt des umgebildeten Andantethemas vor, das nun „ff" in den Bässen ertönt und vom ganzen Orchester harmonisch unterstützt

und rhythmisch weitergeführt wird. Diesem markanten Eintritt folgt das zweite Thema — diesmal in F Moll — in unveränderter Gestalt: ohne das erste Hauptmotiv nochmals zu berühren, wird das Motivmaterial des dritten (Andante) Themas zur Weiterführung benützt, prägnant eingeführt und bis zu einem Höhepunkt geleitet, der nur durch die neuerliche Auflösung in zerlegte Dreiklänge beeinträchtigt wird. Das gleiche Thema wird weiter benützt zur Bildung einer Schlußgruppe, die auf der Dominante endet. Daran schließt sich ein kurzes Adagio mit trauermarschartigem Charakter ($^2/_4$, F Moll).

Nun folgt das Allegro in seiner ursprünglichen Gestalt bis zum Eintritt des zweiten Themas. An dessen Stelle tritt eine kurze Überleitung, die vom zweiten Teil des Hauptmotivs bestritten wird und zur Koda führt.

Die Koda ist aus drei Gruppen gebildet, deren erste (Allegro, $^4/_4$) eine neue rhythmische Belebung (Triolen) bringt. Daran schließt sich ein viertaktiges Quasi Andantino, das eine Beziehung zum Einleitungsandante herstellt. Zwei Allegrotakte leiten über zu zwei Takten Lento, in denen der F Dur Dreiklang im „ff" die Ouvertüre beschließt.

Fassen wir zusammen: die Ouvertüre zeigt einen klaren Bau, verwendet drei Themen, deren erstes schon die Einleitung bestreitet. Ein Gegenüberstellen zweier Themen finden wir nicht, der bloße Ablauf, bisweilen die bloße Wiederholung derselben auf einer anderen Stufe bleiben die einzigen markanten Punkte. Die durchführungsartigen Teile leiden unter dem Mangel ausgeprägter Motivik. Der Ablauf erhält durch die Einführung der einzelnen Themen eine gewisse Belebung, die im Schluß des ersten Allegro besonders glücklich in Erscheinung tritt. Das kurze Adagio in der Mitte teilt die Form, die, von den Hauptabschnitten aus betrachtet, sich darstellt als A (Andante) — B (Allegro) — C (Adagio) — B (Allegro) — A (Koda: freie Umgestaltung des Andantes). Diese symmetrische Teilung in fünf Abschnitte ist außerdem in den fünf Sechstaktgruppen des Einleitungsandantes vorgebildet. Wir bemerken also in der ersten Ouvertüre eine überraschende Fertigkeit in der Formbehandlung, die den Fähigkeiten Hirschbachs eine günstige Prognose stellt.

Gewiß finden wir auch für diese Form Vorbilder bei Beethoven, z. B. in der großen Leonorenouvertüre; immerhin liegt die Anlehnung hier nicht so deutlich vor wie in anderen Werken Hirschbachs. So können wir von diesem Werke aus be-

greifen, daß Schumann in seinem schnell entfachten Enthusiasmus Hirschbach mit überschwenglichen Worten in seiner Zeitschrift einführte. Die Ansätze zur künftigen Entwicklung waren jedenfalls in diesem Werke vorhanden, auch konnte die kompositionstechnische Unfertigkeit bei den frühen Werken als stürmische Ankündigung neuer musikalischer Inhalte gelten.

Die mangelnde kompositorische Weiterentwicklung wird uns aber auf keinem Gebiete des musikalischen Schaffens Hirschbachs klarer als in den Ouvertüren. Bevor ich darauf näher eingehe, streife ich die der Druckausgabe der Hamletouvertüre beigegebenen Zwischenaktsmusiken, die freilich erst später entstanden sind. Ein allgemeines Vorbild für die spätere Hinzufügung dieser Teile ist durch Mendelssohn gegeben, dessen Musik zum „Sommernachtstraum" ja ebenfalls erheblich später als die Ouvertüre entstanden ist.

Erster und zweiter Zwischenakt.

Der erste Teil: Adagio ($^2/_4$, F Moll) beginnt mit einer Erinnerung an das Motiv der (Andante-) Einleitung der Ouvertüre, mit dem Unterschied, daß die diatonische Stufenfolge in der Ouvertüre zur chromatischen Fortschreitung umgebildet ist. Ein durch mehrere Oktaven weitergeführtes kurzes rhythmisches Motiv führt zur Dominanttonart, die durch mehrmaliges Kadenzieren bestimmt festgelegt wird. Daran schließt sich eine — wohl von den Streichern vorgetragene — Unisono-Melodie, die alsbald in neuerlichen Kadenzen auf der Wechseldominante endet. Eine kurze Rückführung bringt das erste Motiv, das in den zweiten Teil: Allegro ($^2/_2$, F Moll) überleitet. Auch dieser Teil bringt thematisches Material des korrespondierenden Allegros aus der Ouvertüre wieder, zuerst das Hauptmotiv (verkürzt), dann aber das dritte Thema, dessen Begleitung rhythmisch verändert wird. Es wird sofort durchgeführt und harmonisch nach der Unterdominante geleitet. Darauf setzt das nunmehr unveränderte Hauptthema des ersten Allegros der Ouvertüre ein, doch wird das Thema nicht lange durchgeführt: in der Tonart der Unterdominante verharrend, erfolgt ein kurzer „pp" Abschluß.

Die zweiteilige Form sowie der etwas plötzliche Abschluß auf der Unterdominante deuten an, daß der Satz noch nicht zu Ende gekommen ist. In der Tat entspricht der Beginn der zweiten Zwischenaktsmusik dem vorhergehenden Abschluß. Er

setzt in ($^2/_2$, B Moll) Allegro ein und bringt neues Motivmaterial, ohne allerdings die Prägnanz der früheren Themen zu erreichen. Das zweite Motiv, aus rhythmisch belebten zerlegten Akkorden bestehend, gehört zu den typischen unzulänglichen Figuren Hirschbachs. Es bestreitet den größten Teil dieses Abschnittes und wendet sich nach einigen harmonischen Ausweitungen zurück zur Dominante von F Moll, wodurch die Verbindung mit der ersten Zwischenaktsmusik wiederhergestellt wird. Das folgende Allegro ($^4/_4$, F Moll) findet aus dem Passagenwerk nicht heraus und weicht bald einem Allegretto ($^2/_2$, F Moll), das an das Adagio der Einleitung der ersten Zwischenaktsmusik, aber auch an das Andante der Ouvertüre erinnert. Es ist wieder die Unisono-Melodie in den Bässen, die harmonisch nur wenig unterstützt wird. Leise verhallend schließt der Teil.

Beide Zwischenaktsmusiken gehören also formal und inhaltlich zusammen, ein Experiment, das durch den ungenügenden Abschluß der ersten Zwischenaktsmusik gewagt erscheint.

Dritter Zwischenakt.

Es war ein Überlegungsfehler Hirschbachs, daß er meinte, die innere Stimmung zusammengehörender Teile eines Werkes durch die gleiche Tonart festlegen zu sollen. Denn das Verbleiben in der gleichen oder in der nächstverwandten Tonart bedurfte weder einer besonderen Begründung noch einer besonderen Überlegung, waren doch größere Tonartunterschiede damals noch nicht allgemein gebräuchlich. Aber welche Fülle besonderer harmonischer Finessen vermochten die ihm vorangehenden großen Meister in die stereotype harmonische Gesamthaltung der Sinfonien etc. zu gießen! Und wie karg ist die Ausbeute in den Werken Hirschbachs! Dieses Festhalten an der überkommenen Anschauung in Bezug auf harmonische Eigentümlichkeiten wirkt sich bei ihm darum so tragisch aus, da er nur eine neue Begründung für eine alte Gepflogenheit aufstellt.

Auch der dritte Zwischenakt steht in F Moll. Die einzige harmonische Besonderheit des ersten Teiles (Andante, $^2/_4$) ist ein Vorhalt einer None, während sich alles übrige harmonische Geschehen nach den einfachsten Regeln vollzieht. Im 25. Takt leitet das Andante über zu einem Allegro ($^2/_2$), das die typische, in den vorhergehenden Teilen oft angewandte Fortführung des

Hauptmotivs bringt, dann einen Anklang an das zweite Thema der Ouvertüre herbeiführt und in einer kurzen, uninteressanten Schlußgruppe in F Moll abschließt.

Vierter Zwischenakt.

Marcia funebre, Andante ($^{2}/_{4}$, F Moll). Ein prägnantes, rhythmisch klar hervortretendes Thema, das schon den Teil C der Ouvertüre bestritt, leitet den Trauermarsch ein:

Diesem Vordersatz des Themas entspricht der folgende viertaktige Nachsatz, der in As Dur mündet. Nach einer vorgezeichneten Wiederholung des Themas folgt eine Überleitungsgruppe, die zu einer kurzen Episode führt, in der die melodische Linie durch Schleifer — wohl in den Violinen — belebt wird. Der Wiedereintritt des Hauptthemas beschließt den ersten Teil des Trauermarsches. Nun folgt, ohne besondere äußere Kennzeichnung, ein trioartiger Teil, der durch seine typisch Hirschbachsche Themenbildung nicht zur Entfaltung gelangt. Das Hauptthema des ersten Teils beschließt mit einer kleinen Erweiterung das Stück. Es leidet hauptsächlich an der ungeschickten Harmonisation, die schon im dritten Takte des ersten Themas auffällt, aber erst bei den verschiedenen Wiederholungen deutlich hervortritt. So ist die Anwendung des Quartsextakkordes im ersten Achtel des dritten Taktes wirkungslos; er erzeugt an dieser Stelle eine Monotonie und eine Klangdürre, die durch die simple Weiterführung der Harmonie nur noch verstärkt wird. Unzulänglichkeiten zerstören die Wirkung des melodischen Verlaufs in Hirschbachs Werken gerade dann, wenn es ihm gelingt, sich thematisch prägnanter zu fassen.

Ouvertüre zur Komödie in Hamlet.

Orchester (Blasinstrumente) auf der Bühne.

In knapper dreiteiliger Form: Andante ($^{3}/_{4}$, D Moll), Allegro ($^{4}/_{4}$, D Moll) und einer aus dem Andante gebildeten Koda ($^{3}/_{4}$,

D Moll) entwickelt sich ein Satz, der sich, obwohl er nur für Blasinstrumente geschrieben ist, von der sonstigen Arbeitsweise Hirschbachs nicht unterscheidet. Ich kann in Ermangelung einer Partitur nicht darauf eingehen, wie die im Klavierauszug eingezeichneten Tremuli der Bässe in der Instrumentation erscheinen. Interessante Themen oder Überleitungen sind nicht vorhanden, der Abschluß erfolgt in D Moll. —

Zusammenfassend ist zu sagen, daß es Hirschbach gelungen ist, durch die Verwendung gleichen thematischen Materials zwischen Ouvertüre und den einzelnen Zwischenaktsmusiken eine Verbindung herzustellen, die eine wirksame Einheitlichkeit im Ganzen gewährleistet. Die Ouvertüre steht formal und inhaltlich über den gleichzeitig komponierten ersten Quartetten; sie zeigt schöne Ansätze eines persönlichen Stiles und charakteristischer Merkmale, die durch die thematischen Anklänge an Beethoven, die sich auch in diesem Werke überall nachweisen lassen — so erinnern z. B. die Schleifer im Trauermarsch offensichtlich an den zweiten Satz der dritten Sinfonie Beethovens — nur teilweise beeinträchtigt werden.

Festouvertüre.

op. 3, C Dur.

Sie ist ein interessantes Beispiel für das kompositionstechnische Mittel der Substanzgemeinschaft, das hier jedenfalls bewußt zur Anwendung gelangte. Das mehrfach umgebildete Urmotiv erzwingt gleichzeitig eine straffe Form, wie wir sie ähnlich bei Hirschbach kaum wieder antreffen. So lauten die Themen des Einleitungsandantes (2/4), und des Allegros (2/2), der beiden wichtigsten Abschnitte dieser Ouvertüre wie folgt:



Ergänzen wir das Formbild durch die Erwähnung, daß die Koda 9 Takte des Einleitungsandantes wiederbringt und in einer kurzen Stretta auf dem tonischen Orgelpunkt ausklingt, dann ergibt sich für die Ouvertüre eine dreiteilige Form, die zwar nichts Außergewöhnliches bietet, aber durch die Themenbildung gewinnt. Leider ist der Ablauf weniger nach den in der Hamletouvertüre vorgebildeten Ansätzen als vielmehr nach den in den Quartetten gewonnenen Prinzipien gerichtet. So finden wir auch

hier wiederholte Anläufe, ein charakteristisches Thema zu bilden, und so stören auch hier bloße „Figuren" jeglichen Versuch, ein Thema länger festzuhalten. Schon das Allegro besitzt kein eigentliches „Hauptthema"; 33 Takte lang versucht es vergeblich, sich fortzubilden. Im 34. Takt, noch immer in der Tonart des Beginnes, taucht eine Neubildung auf, die rasch mehrmals wiederholt wird und sich im 74. Takt bestimmt zur Unterdominante wendet. Wieder folgt ein zaghafter Versuch, ein neues Thema in der Tonart der Dominante der Subdominante zu finden, doch bald stören Läufe und Akkordzerlegungen, die im Orchester Akkordballungen hervorrufen, die Entwicklung aufs neue. Vier mosaikartig aneinander gereihte Versuche einer Themenbildung folgen, stets abgelöst von einzelnen Figuren, weiterhin, bis das erste Thema in der Tonart der Subdominante die Einheit wiederherstellt. Im weiteren Verlauf des viel zu lang ausgesponnenen Allegros erscheinen einige der vorher benützten Themenversuche wieder, neue kommen hinzu: bei einfachsten harmonischen Veränderungen, in denen nur die Mollparallele und die ihr zunächst stehenden Tonarten gestreift werden, mündet der Hauptteil des Satzes im C Dur des Einleitungsandantes, um sich dann schnell zum Schluß zu wenden. Ich übergehe die vielen Anklänge an Beethoven, von denen namentlich die Anlehnung an das Motiv der Koda aus der Egmontouvertüre hervorsticht. Aber auch Eigentümlichkeiten K. M. v. Webers sind in der Ouvertüre nachzuweisen. Da ich dieses Werk nach dem Klavierauszug beurteilen muß, kann ich über die Instrumentation nichts aussagen. Dies ist mir aber möglich in der folgenden Ouvertüre op. 28.

Ouvertüre Nr. 2.

op. 28, F Moll.

Sie beginnt mit einem Andante (4/4), das mit dem schon erwähnten Lieblingsakkord Hirschbachs eröffnet wird. Präludierend wird die Tonika erreicht, chromatisch aufwärts steigende Bässe führen weiter zur Dominante, auf welcher ein Andantino vorbereitet wird, das eine viertaktige Kantilene in hoher Lage (dreigestrichene Oktave) in der gleichnamigen Durtonart enthält. Eine Unisono-Bewegung in den Streichern leitet über zum ersten Hauptteil der Ouvertüre, der den Titel: „Chor der Auswanderer" trägt und im Tempo Allegro moderato (4/4) ein prägnantes, marschartiges Thema bringt. Die Unisono-Bewegung wird

zur Fortspinnung des Themas benützt und dadurch die Zusammengehörigkeit der Einleitung mit dem Hauptteil noch stärker dokumentiert. Schließlich erscheint auch die Kantilene in E Dur, jedoch nur als „Stichwort", denn gleich darauf wird sie als zweites Thema — nun in E Moll — verwendet. Auch die Unisono-Figur wird wieder aufgenommen und eine (neue) Schlußgruppe gebildet, die den thematischen Ablauf in die Unterstimmen verlegt. Der nun folgende zweite Teil dieses Abschnittes ist eine Wiederholung des bisherigen Verlaufes mit geringen Varianten. Nur die Schlußgruppe wird fortgelassen, dafür erscheint eine neue Übergangsgruppe, die indes nur melodisch in Erscheinung tritt, da die Tonart E Moll nicht verlassen wird. So beginnt auch der anschließende 2. Abschnitt „Kampf" im gleichen Takt ($^4/_4$) und in der gleichen Tonart (E Moll). Das Nichtherausfinden aus der Tonart wirkt sich gerade in diesem Werk verhängnisvoll aus, da es im übrigen kompakter gesetzt und melodisch abwechslungsreicher gehalten ist als alle bisher erwähnten Kompositionen. Auch jetzt wird die Tonart kaum verlassen und die Thematik durch die oft erwähnten Unzulänglichkeiten entwertet, so daß der „Kampf" nur durch auf und ab wogende diatonische Passagen und durch zahlreiche verminderte Septakkorde an den Höhepunkten ausgedrückt wird. Er ist sehr lang ausgesponnen und leitet ohne Unterbrechung über zum „Siegesmarsch" Allegro Maestoso, der mit fanfarenartigem Thema (E Dur) markant einsetzt. In diesem Abschnitt bleibt der Rhythmus des Hauptthemas trotz einiger lyrischer Einfügungen aufrecht. Thema wie Fortspinnung erinnern an die Siegesaufzüge in den Opern, die bisweilen zugunsten der Vorgänge auf der Bühne lang ausgesponnen sind. Dies trifft auch hier zu; ohne Ergänzung durch ein Bühnenbild sind solch' einförmige Sätze aber nicht zu ertragen. Ermüdend wirken ferner verschiedene, zum Teil heterogene Satzgruppen, sowie kleine lyrische Einschiebsel, die schnell verlassen werden. Die Tonart klebt an E Dur. Eine rhythmische Verbreiterung: Moderato e maestoso nimmt ein banales Unisono-Motiv auf, das kurz darauf in einem Allegro zum Abschluß des Werkes führt.

Auch in dieser Ouvertüre ist die Gesamtform klar ersichtlich: Einleitung — I. Teil — II. Teil — III. Teil — Koda. Die korrespondierenden Teile fehlen, in der Übernahme verschiedener Motive aus der Einleitung bzw. deren Umbildung zu neuen Themen macht sich jedoch eine innere Einheit bemerkbar, die erst

im 3. Abschnitt „Sieg" zu neuen thematischen Bildungen ohne Anlehnung führt. Darin ist die Wirkung des Programmes auf die formale Struktur zu erkennen. Von den verschiedenen Reminiszenzen sei nur ein Anklang an den Hochzeitsmarsch aus Mendelssohns „Sommernachtstraum" erwähnt, der jedoch nicht bis zur direkten Abhängigkeit gedeiht.

Nun zur Instrumentation, die wir der späten Druckausgabe der Partitur entnehmen können! Hirschbach verwendet das übliche große Orchester in der Besetzung: Pikkoloflöte, je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten (in A) und Fagotte; ferner vier Hörner (zwei in E und zwei in C), zwei Trompeten (in E), drei Posaunen, Baßtuba, Pauken und Streichquintett. Die Posaunen und die Baßtuba kommen erst im letzten Teil („Siegesmarsch") zur Verwendung und dienen hauptsächlich zur Unterstützung der harmonischen Grundlage und deren rhythmischer Belebung. Wirklich orchestral gedacht scheint mir nur die Einleitung zu sein; da finden wir zu Beginn vier Hörner, die Fagotte und zwei Klarinetten. Oboen, Violoncelli und Kontrabässe treten hinzu, das melodieführende Hörnerquartett beschließt mit den Bässen diesen Teil, dem sich die Kantilene des Andantinos — in der zweiten Ausgabe fehlt diese Tempobezeichnung — in den Flöten und Klarinetten anschließt. Die Streicher übernehmen die Unisono-Figur und nun beginnt der erste Hauptteil, in dem jegliche individuelle Orchestration verlassen, die melodische Führung den ersten Violinen übertragen wird und die Holzbläser fast nur zur Verstärkung benützt werden. Klangfarbenabwechslung bieten lediglich einige Übergangsgruppen, in denen meist die Klarinetten, Fagotte und Hörner, die letzteren dann wieder melodieführend, auftreten. Hin und wieder werden allerdings auch die Flöten oder Oboen solistisch benützt. Im zweiten Teil füllen sämtliche Bläser die Akkorde in weiter Lage aus, während das „Kampfgewoge" den Streichern, zumeist in zwei Gruppen (erste, zweite Violinen und Violen, Violoncelli), anvertraut wird. Der dritte Teil bringt die übliche Tuttibesetzung, das heißt, die einzelnen Streicher werden von den Bläsern der gleichen Stimmlage durchweg begleitet, während die Posaunen die „ff" Stellen wirksam unterstützen. Nur im „Moderato e Maestoso" schweigen die Violinen; hier übernehmen die Posaunen auch die melodische Führung, unterstützt von einigen Holzbläsern, den Celli und Bässen; alles in Allem eine monotone Orchestration, die keine besonderen individuellen Züge aufweist, aber auch nicht rückständig genannt werden kann, da die hin und wieder melo-

disch verwendeten und dabei ziemlich exponiert stehenden Hörner deutlich auf den Fortschritt in der Orchestration hinweisen. Zwischen dem Klavierauszug und der Partitur bleibt trotzdem mancher Widerspruch bestehen. Gewiß denken wir Heutigen bei der Durchsicht eines Klavierauszuges daran, daß ein solcher immer nur einen Teil der wirklichen Partitur enthalten kann, wie wir auch gewöhnt sind zu erwarten, daß ein Orchesterwerk von vornherein orchestral erfunden wird, und daß der Klavierauszug nur einen notwendigen und unvollkommenen Behelf darstelle. Dies scheint mir bei Hirschbach nicht der Fall zu sein, erreicht er doch im Klavierauszug Wirkungen, die wir in der Partitur vergeblich suchen. Nun sind die Klavierauszüge nicht von ihm, sondern von routinierten Arrangeuren verfaßt, die es vielleicht verstanden, wenigstens eine Klavierwirkung zu erzielen? Aber auch dann wirkt die Partitur eher als schulmäßige Instrumentation denn als primäre Konzeption. Gewiß treffen diese Bemängelungen nicht nur auf Hirschbach zu; denn seine Zeit war in gewisser Beziehung auch auf dem Gebiete der Orchestration eine Zeit des Überganges. So haben die ersten Violinen schließlich in allen Werken vor und nachher den Hauptanteil an der melodischen Führung eines Orchesterwerkes; auch folgt Hirschbach in der Behandlung des Hornquartettes durchaus den neueren Prinzipien, die immer mehr zur Verselbständigung der Horngruppe führten. Daß wir daneben die frühere Verwendung des Blechkörpers, die nur in der registerhaften Verstärkung der Tuttistellen bestand, in den Werken Hirschbachs wiederfinden, ist noch kein Zeichen für die Unzulänglichkeit seiner Orchesterbehandlung. So möchte ich auch seine Instrumentation weniger als unzulänglich denn als ungeschickt bezeichnen, was sich dadurch dokumentiert, daß er, statt den durch das Pedal im Klavierauszug gehaltenen Klang in der Übertragung aufs Orchester durch Füllstimmen festzuhalten, an vielen Stellen vor der Ausfüllung der Akkorde zurückschreckt. So entsteht mitunter ein dürftiger Klang, der weiterhin durch eine gewisse Unausgeglichenheit in der Verteilung auf die einzelnen Instrumente aufrechterhalten wird. Schon die ängstliche Behandlung des Streichquartettes ist ein besonderes Merkmal der Instrumentation kleinerer Meister; sie äußert sich hauptsächlich darin, daß die zweiten Geigen oder die Violen an Stellen pausieren, wo ihr Auftreten zwar nicht melodisch oder harmonisch bedingt ist, wo aber ihr Fehlen eine Lücke im Gesamtklang hinterläßt. Aber auch das Gegenteil treffen wir an: im zweiten Abschnitt

(„Kampf") sehen wir die ersten und zweiten Violinen gegen weit zerlegte Akkorde in den Bläsern ankämpfen, wir sehen, wie die Melodie in der gleichen Tonlage von den Holzbläsern erdrückt wird, wie sie also zu schwach besetzt ist, um sich gegen das Gewoge der Akkorde zu behaupten. Zwischen diesen beiden Grenzpunkten: der zu dürren und sparsamen Instrumentation sowie der Akkordüberlastung bewegt sich die Orchestrierung Hirschbachs. Für die Zeit der Entstehung dieses Werkes ist die Instrumentation immerhin ein Zeichen dafür, daß Hirschbach den vorgefundenen Weg richtig weiter beschritten hat — und dies namentlich durch die gelegentliche Hervorhebung des Hornquartetts — für die Zeit der Veröffentlichung (um 1885!) ist die Partitur jedoch nicht mehr als künstlerische Leistung zu werten.

Die übrigen Ouvertüren und die Orchesterfantasie.

Sowohl die Ouvertüre zum Schauspiel „Götz von Berlichingen" wie diejenige zu „Julius Caesar" weisen die schon oft erwähnten thematischen Beziehungen zu Beethoven auf. Ihre formale Struktur richtet sich nach den bisher besprochenen Beispielen, vielleicht können wir sagen, daß Hirschbach in den späteren Werken die Themen konziser faßt und auch den jeweiligen Rhythmus einheitlicher beibehält als früher, wo er durch die lang ausgesponnenen eigenartigen Durchführungsteile die Einheitlichkeit der Grundstimmung immer wieder gefährdet. In der Ouvertüre zu „Götz von Berlichingen" bezeichnet er jedes neu auftretende Thema (Motiv) mit dem Namen einzelner agierender Personen. So erscheinen Weislingen, Adelheid, Elisabeth und Marie:

Weislingen

Adelheid

Elisabeth und Marie

Bei „Weislingen" fällt die Reminiszenz an Beethovens Neunte Sinfonie (1. Satz, Takt 192 ff.) deutlich auf; das Thema der „Adelheid" ist eine Augmentation des „Weislingen" Themas mit freier Umbildung: eine feinsinnige kompositorische Idee! Die an sich schöne Kantilene der „Elisabeth und Marie" leidet an ungeschickter, harter Harmonisation (2. — 3. Takt); naiv aber

ist eine fünftaktige Überleitungsgruppe, die Hirschbach betitelt: „Die Vehme":



Die angegebenen Themen, denen ein programmatisch nicht näher bezeichnetes erstes (Haupt-) Thema vorausgeht, bestimmen die Form der Ouvertüre, die im Ganzen eine größere Reife aufweist als die vorhergehenden Werke dieser Gattung.

In der Ausarbeitung am einheitlichsten, und auch in der Verwendung kontrapunktischer Technik am fortgeschrittensten ist die Ouvertüre zu „Julius Caesar". Freilich birgt das erste Thema, das irgendwie eine Vorahnung zu R. Wagners Meistersingervorspiel aufzeigt, mannigfaltigere Möglichkeiten zu solcher Verarbeitung als Hirschbachs sonstige Themen:



So wird es einmal kanonartig, ferner in Gegenbewegung (auch gleichzeitig) zum Erklingen gebracht; dann wird ein Motiv abgetrennt (die Achtel des zweiten Taktes) und in Terzenbewegung gegeneinander geführt; ferner erscheint der punktierte Rhythmus in der Vergrößerung als treibende Kraft; aber auch die Zwischensätze und Überleitungen, selbst ein als zweites Thema ersichtliches Motiv verlieren sich seltener als in den anderen Ouvertüren in aufgelöste Akkordzerlegungen. Das erste Thema klingt immer wieder durch und wird schließlich auch zur Kodabildung verwendet: in allem die beste Ouvertüre Hirschbachs. —

So können wir auch in der Reihe der Ouvertüren eine kleine Entwicklung feststellen. Während sich letztere in den Streichquartetten hauptsächlich in der formalen Umgestaltung zu erkennen gab, führt sie in den Ouvertüren zur intensiveren Erfassung des musikalischen Inhalts. In beiden Gattungen ist der Fortschritt freilich nicht so stark ausgeprägt, daß wir von einer inneren kompositorischen Weiterbildung Hirschbachs sprechen könnten: es ist mehr ein Ausführen der wenigen Möglichkeiten, welche bei seinen starren Kompositionsansichten noch vorhanden waren. Dazu kommt die unzulängliche Harmonisation, die der in manchen Einzelzügen vorhandenen Umgestal-

tung des Themas zum Motiv hindernd entgegensteht. Ich will hier nicht so weit gehen und in der Unterlegung eines Programmes, das in einigen Ouvertüren eine engere Verbindung ergibt als in den Quartetten, oder in der Bezeichnung einzelner Themen mit bestimmten dichterischen Vorwürfen ein Hilfsmittel für diese Umwandlung erblicken, sondern nur darauf hinweisen, daß Hirschbach als Komponist all diesen Problemen erlegen ist. Ist es ihm auch trotz vielfacher Bemühungen nirgends gelungen, über Reminiszenzen, Nachahmung äußerer Einzelheiten u. s. f. hinweg zur inneren Verarbeitung und persönlichen Umdeutung der ungeheuren Anregungen, die er durch Beethoven empfing, zu gelangen, so bleibt in seiner Kompositionstechnik bei aller Unzulänglichkeit im Einzelnen wie im Gesamten doch etwas spezifisch Persönliches bestehen; freilich hat er nie gelernt, sein persönlichstes Wesen in den Kompositionen wirksam werden zu lassen.

Ein schönes Dokument seiner starken Abhängigkeit von Beethovens Neunter Sinfonie ist die Orchesterfantasie op. 27, ein verhältnismäßig frühes Werk, in dem der ganze Niederschlag seiner schriftstellerischen Arbeit über diese Sinfonie enthalten ist. Die Form des Werkes richtet sich nach den Quartetten der dritten Gruppe. Sie bringt einen langen ersten Satz Allegro quasi Recitativo e con brio (diese Bezeichnung ist ungenau, da das con brio erst später auftritt; sie steht wohl nur aus Versehen schon zu Beginn des Satzes) mit der programmatischen Bezeichnung „Heraustritt in die Natur", ferner ein kurzes, überleitendes Andantino quasi Recitativo und ein Allegro energico „Innere Stimme", eine merkwürdigerweise mit Allegro bezeichnete, vom Hornquartett bestrittene Gruppe „Von fern herüber", ein kurzes Andantino maestoso „Beim Sonnenuntergange", eine weitere Überleitung Allegro moderato, in der der Beginn der Fantasie, durch einen hohen Triller in der Flöte nach Art Gustav Mahlers vervollständigt, wieder ertönt, und ein kurzes kodaartiges Andante. Von den Anklängen führe ich einige an:



In der Ausarbeitung ist die Fantasie nicht ungeschickt; der mir vorliegende Klavierauszug (zu vier Händen) überrascht durch eine Fülle interessanter Einzelheiten. Ob dies nur dem sorgsam verfertigten Klavierauszug zuzuschreiben ist, kann durch das Fehlen der Partitur nicht überprüft werden. Jedenfalls fallen hier die harmonischen Ungeschicklichkeiten weniger auf als in den anderen Werken; in dieser Beziehung wirkt nur das Allegro „Von fern herüber" durch ein 36 Takte langes Verweilen auf der Tonika und der Dominante von D Dur störend. Im anschließenden Andantino maestoso „Beim Sonnenuntergang" wird die stationäre Harmonie durch ein Fugato verdeckt; erst lange nach Beendigung des Fugatos verläßt dieser Teil die Tonart D Dur.

Die Gestalt und Form der Orchesterfantasie stellt eine direkte Beziehung her zu den Sinfonien, zu deren Besprechung ich nunmehr übergehe.

Sinfonien

Von den vierzehn Sinfonien Hirschbachs sind uns nur vier, drei im Klavierauszug und eine in Partitur, durch den Druck erhalten. Da ich die erste Sinfonie trotz vielfacher Bemühungen nicht erhalten konnte, muß ich mich im folgenden auf die drei anderen beschränken, die glücklicherweise drei verschiedenen Schaffensperioden angehören. Daß, wie Kreisig vermutet, Schumann die zweite Sinfonie „Lebenskämpfe" meinte, als er 1838 im „Quartettmorgen" schrieb: „Außerdem sah ich von ihm . . . eine große Sinfonie in vielen Sätzen, eine zweite bis in die Mitte vorgerückte, die in einem Atem hintereinander fortgehen soll", ist nicht wahrscheinlich.[20]) Denn verschiedene weiter unten zu erörternde Zeichen sprechen dafür, daß die bei der Veröffentlichung als „zweite" bezeichnete Sinfonie erst nach Bekanntwerden verschiedener Werke F. Schuberts, vor allem der großen C Dur Sinfonie, entstanden ist. Somit wäre sie in die Zeit des Leipziger Aufenthalts Hirschbachs, also von 1842 an, zu setzen. Da schon die Opuszahlen willkürlich angesetzt sind, ist es wohl möglich, daß Hirschbach zwischen seiner von Schumann genannten ersten und der später veröffent-

[20]) Kreisig führt im Verzeichnis der von Schumann besprochenen Kompositionen auch die Sinfonie „Erinnerungen an die Alpen" an (II 494); diese Vermutung ist nicht mehr aufrecht zu halten.

lichten zweiten Sinfonie noch eine weitere komponiert habe, die vielleicht unvollendet geblieben ist. Wie dem auch sei, jedenfalls bildet die mir vorliegende zweite Sinfonie den Abschluß der ersten Schaffensperiode Hirschbachs, in der die meisten Streichquartette und die Hamletouvertüre entstanden sind.

Die dritte Sinfonie „Erinnerungen an die Alpen" ist in einer Zeit komponiert, zu der Hirschbach versuchte, die durch seinen Mißerfolg als Schriftsteller stark beeinträchtigte Geltung in der Öffentlichkeit durch kompositorische Tätigkeit wieder wett zu machen. Die Entstehung der zuletzt (pseudonym) veröffentlichten Sinfonie (Nr. 9) dürfen wir zwischen 1865 und 1875 ansetzen, sie gehört also in die letzte Schaffensperiode des alternden, einsamen und durch viele Mißerfolge verbitterten Hirschbach.

Sinfonie Nr. 2 „Lebenskämpfe"
op. 46, A Moll.

Alle bisher berührten Einzelheiten der Kompositionstechnik Hirschbachs finden wir in den Sinfonien wieder, allerdings um ein Vielfaches abgerundeter, einheitlicher und bestimmter. Es scheint, als ob Hirschbach auf die Ausarbeitung dieser Werke mehr Sorgfalt verwendet hätte als bei den Werken der anderen Gattungen. Und wenn wir auch in der Fraktur sofort die Übereinstimmung mit den bisher besprochenen Werken erkennen, so ist in den Sinfonien doch ein besonderes Gepräge erkennbar, das auch die sonstige Abhängigkeit von Beethoven wesentlich mildert. Dies betrifft nicht nur die formale Gestalt der zweiten Sinfonie, sondern auch die Thematik und die Verarbeitung. So ist es vielleicht kein Zufall, daß die allgemeine Überschrift: „Lebenskämpfe", der im Verlaufe der Sinfonie keine weiteren programmatischen Bezeichnungen folgen, eine Beziehung aufweist zu Schuberts Rondo für Klavier zu vier Händen op. 144 „Lebensstürme". Wie weit es sich dabei um eine zufällige Übereinstimmung handelt, kann nur geklärt werden, wenn die Daten der Entstehung endgültig ermittelt sind.[21]) Auch der andere Weg, einen allmählichen Einfluß Schuberts in Hirschbachs Werken nachzuweisen, ist mir nicht möglich: ein Vergleich der von Schumann genannten ersten Sinfonie, die noch vor der Uraufführung der C Dur Sinfonie Schuberts entstanden ist, mit

---

[21]) Schuberts Rondo „Lebensstürme" ist 1840 erschienen (in der N.Z. f.M. erst 1844, 20. Bd. 56 besprochen).

der vorliegenden zweiten. Die wachsende Verehrung für Schubert ist ja aus Hirschbachs schriftstellerischen Arbeiten einwandfrei zu belegen; der persönliche Verkehr mit R. Schumann ist jedenfalls auch dafür bestimmend gewesen.

Wenn wir nun auch die folgende thematische Übereinstimmung zwischen der Sinfonie Hirschbachs und den „Lebensstürmen" Schuberts:



nicht als zwingend ansehen dürfen, da die Vorliebe Hirschbachs für zerlegte Akkorde die Bildung eines solchen Themas allein zu erklären vermag, so bleibt doch der Einfluß der C Dur Sinfonie Schuberts bestehen: er äußert sich in der Thematik, Rhythmik, Harmonik und in der allerdings nur aus einzelnen Bemerkungen des Klavierauszuges ersichtlichen Instrumentation.

Die Form der Sinfonie lehnt sich an die Orchesterfantasie op. 27 deutlich an; während es sich aber in der Fantasie mit Ausnahme eines längeren Satzes nur um die Aneinanderreihung verschiedener kürzerer Satzgefüge handelt, sind in der Sinfonie die einzelnen Sätze klar erkennbar. Wir finden einen ersten Satz (Allegro molto), ein Scherzo (Vivace), einen langsamen Satz (Andante) und ein Finale (Allegro), die jeweils durch Überleitungen verbunden werden. Zu diesen Zwischengruppen gehört die Wiederholung eines Teiles der Introduktion, ferner eine Kadenz für eine Solo-Klarinette und ein Vivace, das die Wirkung des Eintritts des Schlußsatzes so vorwegnimmt, daß Hirschbach nur durch Einbeziehung der Posaunen den Eintritt des wirklichen Schlußsatzes erkenntlich machen konnte. Wiederum haben wir also eine regelmäßige Form: Einleitung — I. Satz — Überleitung — II. Satz — Überleitung — III. Satz — Überleitung — IV. Satz!

In dem Versuch, die überkommene Form zu erweitern und umzugestalten, liegt das historische Verdienst des Komponisten Hirschbach. Auf dem Wege der Umwandlung der schematischen Form der klassischen Sinfonie zu den sinfonischen Dichtungen F. Liszt's ist die subjektive Form der Orchesterwerke Hirschbachs ein Glied, das nach beiden Seiten hin vermittelt.[22]) Noch ist die Viersätzigkeit vorhanden, aber die zunehmende Bedeutung der Zwischengruppen durch deren thematische Verwandt-

[22]) Diese Zwischenstellung nimmt auch Klauwell an, a.a.O. 194.

schaft wiederholt zum Ausdruck gebracht; so ist der Weg von da bis zur Umwandlung der primären Bedeutung der einzelnen Teile, schematisch ausgedrückt statt: Z(wischengruppe) — I — Z — II — Z — III — Z — IV zu: A — B — A — C — A etc. (also zur Rondoform) nicht mehr weit. Daß Hirschbach trotz dieses in die Zukunft weisenden Formprinzips der Erfolg als Komponist versagt blieb, liegt an der mangelnden Erfindungskraft, die nur in der zweiten Sinfonie weniger als sonst zu Tage tritt.

Die Introduktion: Andantino ($^{2}/_{4}$, A Moll) beginnt mit einem zweimaligen A Moll-Akkord (tremolo) und bringt dann ein Thema, dessen erstes Motiv lautet:



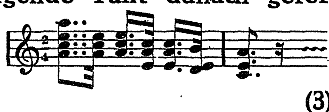
(1)[23]

Das 16taktige Thema (je zwei Perioden) wandert hierauf vom Sopran in den Baß, wird aber nach 8 Takten anders weitergeleitet:



(2)

Der punktierte Rhythmus weist auf den zweiten Satz der Schubertschen Sinfonie; da er auch in den folgenden Abschnitt übergeht, ist sein erstes Auftreten von großer Wichtigkeit. So wird schon der folgende Takt danach geformt:



(3)

Aber auch die weitere Umbildung weist auf Schubert:



(4)

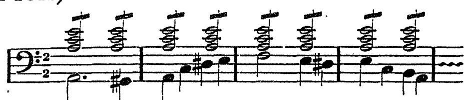
Im Unisono (auf vier Oktaven verteilt) führt das erste Motiv den Schluß der Introduktion herbei:



(5)

[23]) Die Bezifferung dient für die weitere Analyse.

Ein kurzer Halt auf der Dominante leitet über zum Allegro molto ($^2/_2$, A Moll) dessen Thema aus dem Motiv gebildet ist:



(6)

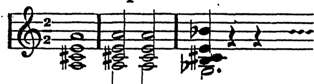
Auch hier liegt eine Anlehnung an den zweiten Satz der Schubertschen Sinfonie vor, wenn sie auch nicht deutlich zum Ausdruck gelangt. Ich glaube aber sicher, und die Durchsicht mancher Werke scheint mir dies zu bestätigen, daß bei der Themenbildung die Reflexion oft eine große Rolle spielt, daß unbewußte, zuweilen auch bewußte Umbildungen oder Erweiterungen schon vorhandener Themen aus besonders wirkungsstarken Werken eine wertvolle Stütze für das kompositorische Schaffen kleinerer Meister bilden. So glaube ich, daß die Bildung des Hirschbachschen Themas durch die Erweiterung eines auf den Tonumfang einer Quinte beschränkten Motives aus dem zweiten Satz der Schubertschen Sinfonie veranlaßt wurde.

Nach einigen Fortspinnungen dieses Motivs, das bald in die Oberstimmen versetzt wird, erscheint eine neue Gruppe, die erst einfach geformt ist:



(7)

dann zu markanten Akkordrepetitionen führt:



(8)

und sich schließlich auflöst, wobei eine für Hirschbachs sonstige Technik ungewöhnliche Neubildung auftritt:



(9)

Diese über vier Oktaven unisono gelegte Melodie gemahnt irgendwie an Bruckner, erscheint sie doch als ein aus mancherlei Verwicklungen entwirrtes Thema! Dabei ist auch hier der thematisch-motivische Zusammenhang durchaus gewahrt: es ist eine

Vergrößerung des Motives „1", das sofort weiter verwendet wird:



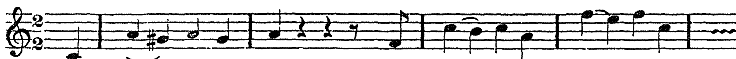
Bald darauf übernimmt Motiv „3" der Introduktion die Führung und leitet über zu einer Episode, in der ebenfalls Schuberts Melodik und leicht-flüssige Begleitung erscheint:[24])



Diese Episode vertritt die Stelle einer Schlußgruppe vor Abschluß des ersten Teils eines „Sonatensatzes". Statt einer Wiederholung wendet sich Hirschbach sofort zur Durchführung, die mit einer Verkopplung der Motive „6" und „8" beginnt. Das zweite Motiv tritt dann mehr und mehr in den Vordergrund, gemahnt in der Vergrößerung:



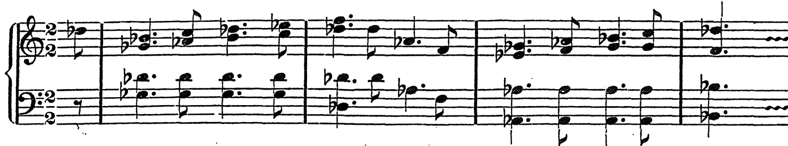
wieder an Schuberts C Dur Sinfonie (4. Satz), und wird dann abgelöst durch eine weitere Gruppe, die den ersten Takt des Hauptthemas (Motiv „6") verarbeitet:



War schon das bisherige harmonische Geschehen zwar einfach, aber doch abwechslungsreicher als in den anderen Werken, so bemerken wir, daß Hirschbach, in dieser Gruppe auf der Dur-Parallele der Unterdominante angelangt, nunmehr bestrebt ist, den Kreis der Tonarten noch stärker zu erweitern. Die F Dur Gruppe wird vom Hauptthema, diesmal in E Moll, abgelöst; eine kurze Überleitung bringt ferner das erweiterte Motiv „1", erst in F Dur, im weiteren Verlauf jedoch in der über die Moll-Unterdominante erreichten Tonart Ges Dur. Die Erwei-

[24]) Die gemeinsame Wurzel dieses Motivs liegt im ersten Duett des „Fidelio".

terung des Motivs hat thema-artigen Charakter; da es sich aber bloß um ein einmaliges Auftreten dieser kurzen Gruppe handelt, erhält sie nur die Bedeutung einer Episode, in der wiederum Schubert erscheint:



Motiv „3" führt dann weiter; der Wiedereintritt des Hauptthemas, nunmehr in der Unterdominante (D Moll), bezeichnet den Beginn eines neuen Abschnittes. Aus dem bisherigen Motivmaterial werden neue Umbildungen gewonnen, darunter ein akkordisches Motiv:



das zwar dem nun folgenden durchführungsartigen Abschnitt neue Belebung gibt, aber doch nicht prägnant genug ist, um größeren Einfluß zu gewinnen. Dieser letzte größere Abschnitt verwendet daneben alle aus der Einleitung bekannten Motive, das Hauptthema, das Motiv „7" und das neuerdings umgestaltete Motiv „9". Eine belanglose Schlußfigur bringt den Satz mit Motiv „8" zum Abschluß.

Bevor ich zur weiteren Besprechung übergehe, fasse ich die einzelnen Abschnitte dieses Satzes kurz zusammen; es ergibt sich nämlich die Einteilung: A — B — A — C — A — D —A — Koda. „A" bezeichnet dabei die Wiederkehr des Hauptthemas mit längerer Verbreitung desselben, „B, C, D" sind untereinander dadurch verbunden, daß neben den neu auftretenden thematischen Bildungen stets Motivmaterial aus der Introduktion der Sinfonie erscheint, wenn nicht, wie bei „B", das Thema überhaupt daraus entnommen wird. So haben wir die Form eines Rondos, damit aber einen weiteren Schritt auf dem Wege der formalen Umgestaltung der Sinfonie gewonnen. Wieder tritt die Gestaltungskunst Hirschbachs hervor, die dem Gepräge dieses Satzes Einheitlichkeit und Klarheit verleiht. —

Nach Wiederholung eines Teils des Andantinos der Introduktion folgt nun das Scherzo als zweiter Satz der Sinfonie.

Es ist ein lang ausgesponnener Satz (Vivace, $^{6}/_{8}$, A Moll), der des üblichen Trios entbehrt und nur durch verschiedene Umbildungen des Themas melodisch abwechslungsreich gestaltet

wird. Das Hauptthema wird durch zwei Motive in den Unterstimmen vorbereitet:



ertönt dann in der Oboe:



und klingt hierauf in den Unterstimmen wieder aus. Die an sich geringen Intervalle des Themas werden weiterhin noch mehr verengt:



Weitere Umbildungen folgen, von denen die folgende sich eng an die vorhergehende anschließt:



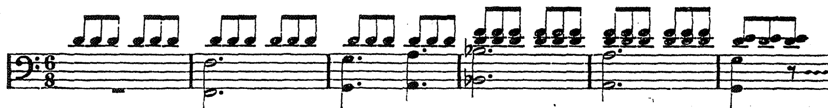
Die Tonart G Moll schreitet bald nach B Dur weiter, worauf eine Erinnerung an das Scherzo aus Beethovens Siebenter Sinfonie erfolgt:



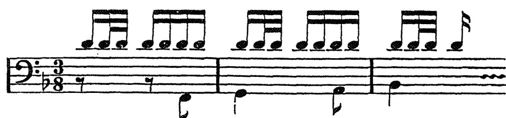
Ein kurzes Einhalten in der fortstürmenden Bewegung vermittelt den Wiedereintritt des ersten Themas, das von einer neuen Umbildung (des verengten Themas) abgelöst wird:



Eine Verkopplung des fortlaufenden Achtelrhythmus mit den punktierten Noten der Neubildung führt nach nochmaliger Wiederholung des Hauptthemas und seiner Fortspinnung zur Koda des Satzes und zum Abschluß in D Moll. Ein schöner Abgesang vermittelt den Übergang zur Kadenz der Soloklarinette:



Wir begegnen ihm im dritten Satze wieder. Dieser (Andante, $^{3}/_{8}$) beginnt in D Moll mit einem kantablen Thema, das den Rhythmus der Introduktion der Sinfonie wieder in Erinnerung bringt und zu seiner Fortspinnung den Abgesang der Koda des Scherzos benützt:



Der Verlauf des Andantes, eines der besten Sätze Hirschbachs, bringt überraschende Anlehnungen, die deutlich die Zwischenstellung Hirschbachs erweisen. So heißt es — ich führe nur die zwei wichtigsten Stellen an — einmal:



Damit stehen wir bei dem Thema zu den Prometheus-Variationen, bzw. beim Thema zu den Variationen des letzten Satzes der dritten Sinfonie Beethovens. Es wird kantilenenhaft weitergeführt, in hübsche Episoden zerlegt, von denen die wichtigste auf dem Motiv aufgebaut ist:



Darin und in der folgenden Verarbeitung liegt nur eine leise Vorahnung zu Wagners späterer Motivtechnik. Aber im weiteren Verlaufe, nachdem das Hauptthema wieder eingetreten und in einigen Umbildungen zu einer neuen Gruppe fortgeschritten ist, ertönt es wie in der „Walküre":



Mit dieser Gruppe schließt der langsame Satz.

Das nun einsetzende Vivace ($^{4}/_{4}$, D Moll) beginnt wie ein regelrechter vierter Satz. Doch erweist sich das S. 445 wiedergegebene Thema als unergiebig. Mehrere Umbildungen führen zu einem Rezitativ der Streicher und zu einer typischen Über-

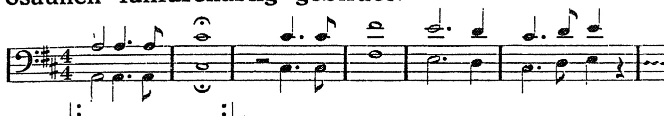
leitungsfigur, die in den eigentlichen letzten Satz Allegro (4/4, D Dur) mündet. Hier setzt das Orchester im vollen Tutti mit Posaunen ein:



Die weitere Ausführung steht nicht auf der Höhe der übrigen Sätze, doch ist ein prägnant gebildetes zweites Thema und durch Einbeziehung mehrerer Themen aus den anderen Sätzen reiche Abwechslung in den einzelnen Abschnitten vorhanden. So erscheint das an die „Walküre" gemahnende Thema in Verkopplung mit Motiv „11":



Der Höhepunkt des Satzes wird wieder durch ein Unisono der Posaunen fanfarenartig gebildet:



So hat auch dieser Schlußsatz etwas Opernhaftes, was ich schon einmal — bei Besprechung der Ouvertüren — bemerkt habe. Die Koda bringt ein neues Motiv, das jedoch nur kurz in Erscheinung tritt. Mit einer Erinnerung an das Hauptthema des vierten Satzes schließt die Sinfonie.

Sie ist formal und inhaltlich das reifste Werk Hirschbachs. Gegenüber den kompositionstechnisch unmöglichen Quartetten und den in der Erfindung oft einförmigen Ouvertüren bedeutet sie einen großen Fortschritt. Gewiß ist ein starker Einfluß Schuberts in ihr fühlbar, aber gerade durch die glückliche Verbindung Beethovenscher und Schubertscher Besonderheiten kündigt sich in ihr ein neuer Kompositionsstil an, der in den anderen Werken nicht nachzuweisen ist. Durch die Übernahme lyrischer, kantilenenhafter Motive entgeht Hirschbach in dieser Sinfonie der Gefahr, sich zu schnell in Auflösungen der Themen zu verlieren, was bei den sonstigen, aus zerlegten Akkorden bestehenden Themen nicht zu umgehen war. Die Bekanntschaft mit Schuberts Werken zeitigt auch eine freiere und beweglichere

Harmonisation. Durch diese Bereicherung, der auch eine vermehrte Anwendung der Chromatik entspricht, kommen die in den anderen Werken bemerkbaren Ungeschicklichkeiten in der Akkordverbindung nur selten zur Geltung. Die formale Gestaltung, das selbständigste und für uns wichtigste Gebiet des Komponisten Hirschbach, läßt hinter der scheinbar willkürlichen Aneinanderreihung von Sätzen und Satzgruppen in Wirklichkeit eine allerdings subjektiv gebildete, aber konstruktiv bestimmt vorgezeichnete und regelmäßige Form erkennen.

Sinfonie Nr. 3 „Erinnerungen an die Alpen"
op. 47, G Moll

Den ersten Stützpunkt für die Formanalyse dieses Werkes bilden elf verschiedene Tempobezeichnungen, denen fünf programmatische Zusätze beigegeben sind. Da sich letztere nicht immer auf längere Abschnitte beziehen und einmal eine Erläuterung ohne Tempowechsel erscheint, vermute ich, daß in der Druckausgabe (Klavierauszug) einige Bezeichnungen fehlen. Ohne diese Ergänzung bliebe es unverständlich, daß die Sinfonie nach einem kurzen Adagio „Abschied von den Bergen" einen lang ausgesponnenen Allegrosatz enthält. Aus dem musikalischen Inhalt dieses Abschnittes ist kein Programm zu entnehmen; freilich ist es schwer, nach der vorhergehenden Bezeichnung „Abschied" noch einen passenden programmatischen Vorwurf zu finden. Auch die gewählte Tonart G Moll läßt viele Möglichkeiten offen.

Abgesehen von der Uneinheitlichkeit der programmatischen Bezeichnungen ist auch die formale Gestalt der Sinfonie nicht klar:

Adagio	Morgen	Einleitung
Moderato	Leben in der Natur	I. Satz
——	Beim Erblicken der Alpen	——
Andante recitativo . .	——	II. Satz
Vivace	Wanderung	III. Satz (Scherzo)
Fantasie (Andante) . .	——	III. Satz (Scherzo)
Prestissimo	——	III. Satz (Scherzo)
Allegro moderato . .	——	Zwischengruppe
Adagio	Abschied von den Bergen	Zwischengruppe
Allegro	——	IV. Satz
Adagio / Allegro	——	Koda

Die Regelmäßigkeit fehlt, die programmatischen Erläuterungen bieten nur wenig Stütze für den inneren Zusammenhang der Form.

Auch inhaltlich bleibt die Sinfonie weit hinter der zweiten zurück. Es ist, als ob der Einfluß Schuberts wieder geschwunden wäre, ohne einer anderen Anlehnung Platz gemacht zu haben. Vielleicht gehört es zum Wesen kleinerer Meister, daß sie an einem Vorbild erstarken und ohne ein solches nicht zur vollen Entfaltung der eigenen Kräfte gelangen können. Für Hirschbachs reflexive, jedenfalls mehr aus gedanklichem Wollen als aus reinem Urtrieb stammende Schaffensweise scheint dies so zu liegen. Denn in dieser Sinfonie bemerken wir einen Schritt nach rückwärts: akkordartige Motive drängen sich wieder vor, viele Überleitungen, Zwischengruppen, die zerlegte Dreiklänge bei einfachster Harmonisation enthalten, lösen die wenig ausgeprägten Themen und Themenbildungen ab und fast scheint es, als ob die vielen Tempoveränderungen und das stete Einführen neuer, kurzer Themen nur eine ungewollte Kompensation für die Mangelhaftigkeit der einzelnen Abschnitte darstellten. Ich will von Zitaten absehen, desgleichen die wieder häufiger auftretenden Anklänge an Beethoven, zu denen sich einige an Mendelssohn gesellen, übergehen. Auch der Bau der einzelnen Sätze ist hier nicht so klar wie in der anderen Sinfonie. Schon der erste Satz enthält kein eigentliches Hauptthema, sondern nur eine rhythmische Figur, aus der sich trotz mehrfacher Anläufe kein richtiges Thema entwickelt. Bei der Bezeichnung „Beim Erblicken der Alpen" beginnt im Klavierauszug ein thema-artiges Gebilde, das eher auf eine Czernysche Etüde schließen läßt als auf ein Orchesterwerk. Es sei hier angeführt:



Auch die Umbildungen erreichen nirgends die Höhe der entsprechenden Teile der zweiten Sinfonie, und wo getragene Themen auftauchen, erscheinen sie eher als Beispiele für den Harmonielehreunterricht denn als melodisch und harmonisch bedingte, von innerem Gehalt erfüllte Einheiten:

(Abschied von den Bergen)



Sie erweisen sich zur Fortbildung unfähig; darum treten stets neue Figuren auf, die den Verlauf gestalten. Dürftige Harmonisation, ungeschickte Akkordverbindungen und andere schon erwähnte Ungeschicklichkeiten der Kompositionstechnik Hirschbachs fallen wieder stärker auf: in allem eine schwächere Arbeit.

Sinfonie Nr. 9, Fis Moll

Herausgegeben als Op. 43 (Partitur und Stimmen) unter dem Pseudonym Henry Largo.

Welch' große Gefahr die „subjektive Form" der Einheitlichkeit eines größeren Werkes bereiten kann, zeigt uns deutlich die Sinfonie Nr. 9. Sie ist wohl nur e i n Beispiel aus dem späten Schaffen Hirschbachs, aus dem hervorgeht, daß er sich bemühte, die Verbindung der einzelnen Sätze der Sinfonie variabel zu gestalten. Daß dabei der Überblick über die Gesamtform, die an der Viersätzigkeit dennoch festhält, verloren geht, haben wir aus dem Urteil des Rezensenten dieser Sinfonie bei ihrem Erscheinen ersehen. Sie ist erst bei genauerem Eindringen in dieses zwiespältige Werk erkenntlich:

Andante (2/4 Fis Moll)	Einleitung
Vivace (6/8 Fis Moll) Andantino (recitativo) (2/4 Fis Moll) Vivace (6/8 Cis Moll)	I. Satz
Andante (2/4 A Moll)	II. Satz
Vivace (6/8 H Moll) Allegretto (6/8 Fis Moll) Vivace (6/8 H Moll)	III. Satz (Scherzo)
Andante (2/4 E Dur)	Zwischengruppe
Allegro (4/4 Fis Moll)	IV. Satz
Andante (2/4 Fis Moll)	Koda

Wie immer, so gibt auch hier der musikalische Inhalt den Ausschlag für die Unzulänglichkeit des Ganzen. So sind des öfteren thematische Zusammenhänge in den einzelnen Abschnitten vorhanden — das Hauptmotiv der Einleitung kehrt in der Koda wieder, auch die mit Andante bezeichneten Abschnitte

enthalten thematische Gemeinsamkeiten — aber schon die Einheitlichkeit des ersten Satzes leidet unter einer verhängnisvollen Zersplitterung. Das Andantino recitativo, eine kurze Kadenz für die von Hirschbach sehr bevorzugte Soloklarinette, teilt den ersten Satz in zwei thematisch getrennte Abschnitte; das Fehlen jeglicher Reprise würde die Zusammengehörigkeit der beiden Teile überhaupt vermissen lassen, wenn nicht die beiden Hauptthemen untereinander eng verbunden wären:



Das letzte Thema ist dem ersten, das erste dem zweiten aus dem Anfangs-Allegro von Mendelssohns Schottischer Sinfonie nachgebildet.

Das erste Vivace enthält auch ein zweites Thema, das zwar nur wenig verwendet wird, aber auch im zweiten Vivace auftritt. Den Verlauf beider Abschnitte bestreiten die „ersten Themen", die fortwährend umgebildet und zu Häufungen oder bloßen Aneinanderreihungen verwendet werden, wobei eine gewisse Routine in der Fortspinnungstechnik und in der Instrumentation auffällt. Beide Teile sind viel zu lang, ein Fehler, dem Hirschbach auch in seinen übrigen Werken nicht entgangen ist.

Einheitlicher ist der zweite Satz (Andante), dem eine Umbildung des Motivs der Introduktion zu Grunde liegt:



Gewiß erhebt es sich melodisch nur wenig über die anderen Themen Hirschbachs, wird auch oft banal weitergeführt; es zeitigt aber doch eine Einheitlichkeit und Gesanglichkeit im Ganzen, die vom vorhergehenden Abschnitt wohltuend absticht. Leider bringt die allzu sparsame und dürftige Instrumentation die verschiedenen Einzelheiten wie melodische Umspinnungen des Themas in anderen Instrumenten, rhythmisch kontrastierende Begleitungsfiguren etc. nicht klar zum Ausdruck.

Das Scherzo, das nach einem Trio (Allegretto) den ersten Teil ohne Veränderung zur Wiederholung bringt, ist knapp gehalten und wird von dem Thema bestritten:

Flöten
Klarinetten
Streicher
Fagott,Horn
coll' 8 bassa

Die Fortspinnung ist auch hier etwas eintönig, aber brauchbar. Eine Ungeschicklichkeit Hirschbachs besteht weniger in der technischen Ausführung dieses Satzes als vielmehr in der Unbedenklichkeit, mit der er nach den beiden langen Abschnitten des ersten Satzes wiederum einen $^6/_8$ Takt verwendet, wodurch eine rhythmische Monotonie entsteht. Da auch das Trio (Allegretto) den $^6/_8$ Takt beibehält — es fällt auch motivisch in den ersten Satz zurück — empfinden wir einen Mangel an Kontrast, der auch durch die relative Kürze des Scherzos nicht verdeckt werden kann.

Dem Scherzo folgt eine überflüssige, aus Streicherakkorden gebildete Überleitung zu einer Zwischengruppe (Andante). Solch' simple Modulationen finden wir in den früheren Werken Hirschbachs kaum:

Da wir sie aber schon zu Beginn des Trios und auch zwischen den anderen Sätzen dieser Sinfonie antreffen, glaube ich darin ein Zeichen für den Altersstil Hirschbachs zu erkennen. In seinen früheren Werken ist er viel stärker bemüht, die Übergänge zu verdecken, wenngleich er mit den neu beginnenden Abschnitten stets prägnant einsetzt.

Das Andante besteht aus einer allzu dürftig harmonisierten und instrumentierten Kantilene über das Thema:

Der Sextsprung des Auftaktes wird zur Überleitung in den vierten Satz (Allegro) benützt, der, obwohl im $^4/_4$ Takt stehend, dennoch Alla breve—Charakter trägt:



Dies geht vor allem aus den Notenwerten der Takte 4—6 hervor, die im Verlaufe des Satzes beibehalten werden. Kurze Sechzehntelfiguren erreichen keinen höheren Einfluß auf die Struktur dieses Satzes, in dem viele Unisonostellen, meist in den Streichern, vorkommen. Kurze Zwischengruppen beleben das Bild, darunter eine als zweites Thema zu bezeichnende Wendung:



die für Klarinetten, Hörner, Violoncelli und Kontrabässe gesetzt ist. Der Satz schließt eindringlich in Fis Moll. Dennoch löst sich daraus ein neues Andante, das mit dem Thema der Introduktion beginnt, später auch andere schon verwendete Themen einbezieht und die Sinfonie mit den Takten zum Abschluß bringt:





Dies ist ein Gemisch der in der Sinfonie verwendeten Themen, die z. T. bloße Anklänge (z. B. an die Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" von Rossini) enthalten, daneben aber eine Andeutung der späteren Zeit eines Brahms und Reger (1.—4. Takt) und G. Mahlers (6. — 7. Takt) erkennen lassen. Wie überall, so wird auch hier die Zwischenstellung Hirschbachs deutlich. Und so finden wir auch in diesem Werk Anklänge an Beethoven, aber nicht mehr so plump wie in den frühen Werken; wir finden ferner eine gewisse Routine, eine gewisse Glätte in der Gesamt-Struktur wie in der Orchestration. Diese begnügt sich mit einem kleineren Orchester als es Hirschbach früher verwendete. Die Holzbläser sind doppelt besetzt, desgleichen die Trompeten. Zwei Hörner stehen in D und zwei in E; Pauken und das Streichquintett vervollständigen das Partiturbild. Die Anwendung der Instrumente zeigt einen Rückschritt insofern, als sich die Hörner nur noch vereinzelt und mit kurzen Motiven solistisch betätigen. Auf den dürftigen Klang der Orchestration habe ich schon wiederholt hingewiesen: über verschiedene Ungeschicklichkeiten, die den Gesamtklang in den früheren Werken sehr beeinträchtigen, ist Hirschbach auch hier nicht hinausgekommen. —

Das Bild des Komponisten Hirschbach bleibt zwiespältig: In allen seinen Werken spüren wir den ungeheuren Willen, zu neuem Ausdruck zu gelangen, in allen bemerken wir gleichzeitig das Scheitern dieser Versuche. An der Einmaligkeit seiner kompositorischen Erkenntnis zehrt Hirschbach sein ganzes Leben. Eine kurze Entwicklung zeitigt lediglich die erste Schaffensperiode, die von den ersten, formal noch an die herkömmliche Form gebundenen Streichquartetten an über deren weitere formale Umgestaltung weg bis zur zweiten Sinfonie eine aufsteigende Linie erkennen läßt.

Die wenigen erhaltenen Beispiele aus der späteren Zeit gestatten uns, anzunehmen, daß Hirschbach die in der zweiten

Sinfonie erreichte Höhe nicht mehr überschritten hat. Seine künstlerische Isolierung zeigt sich weniger in der Spezialisierung auf die Kammermusik, die Ouvertüren- und Sinfonienkomposition als vielmehr im bewußten Übergehen aller modischen Kunstformen. Und wenn sich Hirschbach einmal zu einem Zugeständnis an die modische Gebrauchskunst bereit fand, dann finde ich, wie ich aus zwei Werken: „Gruß an die Tanzwelt", Walzer für Klavier, und „Nordischer Heldenreigen", Walzer für Orchester, ersehe, eine Schwerfälligkeit und Gewöhnlichkeit in der Melodie, verbunden mit einer Nüchternheit und Herkömmlichkeit in der Begleitung, die es begreiflich machen, daß ihm auch auf diesem Gebiete der Erfolg versagt bleiben mußte. —

So gesellt sich zur Tragik seines Lebens und seines schriftstellerischen Wirkens die Tragik des Komponisten. Es liegt auf seinem Leben und Wirken eine Freudlosigkeit, die er durch ungeheure Tätigkeit und durch stetes Verbreitern seines Wirkungsfeldes zu überwinden suchte. Überall auch erscheint die Begrenzung seiner Begabung neben kühnen Vorstößen auf den von ihm begonnenen Arbeitsgebieten. Darum läßt sich Hirschbach nicht einreihen als Meister zweiten Grades: eine so diffus ausgebreitete Persönlichkeit gehört mit ihren vielfachen Einzelzügen verschiedenen Stufen an. Als Mitarbeiter Schumanns an der N.Z.f.M. gebührt ihm, da er als einziger dessen ideale Forderung an seine Helfer verwirklicht, der erste Platz. Als Redakteur einer eigenen Musikzeitung ist er der wichtigste Exponent des Musikjournalismus seiner Zeit. Als Komponist kann ich ihn nur den wenigen zeitgenössischen Komponisten zur Seite stellen, die gleich ihm in die Zukunft zu wirken versuchten, die gleich ihm in der frühen Schaffenszeit den Gipfel ihrer Entwicklung erklommen hatten wie z. B. Schumann: nur daß bei Hirschbach der Schatten der mangelnden kompositorischen Potenz jeden Takt, den er geschrieben, bedeckt und dem Lichte der Nachwelt für immer entzieht.

Sein Leben und Wirken steht im Zeichen der Sonne, die ihn tief im Innersten erregte, die ihn einst zum Musikerberufe stürmisch fortriß, der er sein schriftstellerisches Wirken im letzten Sinne geweiht, vor deren Anblick geblendet, er als Schaffender sich vergebens mühte, zu entrinnen: Beethoven.

Anhang I

Über Beethovens letzte Streichquartette.

N.Z.f.M. 11. Bd. Nr. 2, S. 5, 5. Juli 1839
3, 9, 9. „ 1839
4, 13, 12. „ 1839
13, 49, 13. Aug. 1839

Die Verehrung des großen Toten, von dem wir wiederum sprechen wollen, ist seitens der jüngeren Musikwelt so hoch gestiegen, daß, wer behaupten wollte, diese Anerkennung sei noch nicht allgemein, des größten Widerspruches gewärtig sein müßte. Und dennoch müssen wir diese Behauptung vorausschicken. Die Welt der Kunstfreunde verhält sich zu jedem tiefsinnigen Künstler, wie eine Menge Kreise um ein und denselben Punkt. Die demselben am nächsten liegenden sind nur klein, und stellen die geringe Zahl derjenigen dar, welche in den Künstler ganz hinein zu denken, ihn ganz zu verstehen vermögen; je weiter sich die Kreise von dem gemeinschaftlichen Mittelpunkte entfernen, also je weniger Künstler und Kunstfreunde durch Verständnis sich angehören, desto größer werden die Umfänge, desto größer ist die Anzahl der so Gesinnten. Zu den Wenigen, welche Beethoven in seiner ganzen Laufbahn verstehen, rechne ich vor Allen die, welche aus der vollkommenen Kenntnis der Werke dieses großen Mannes die Überzeugung mitnehmen, es bleibe dennoch Vieles zu tun übrig, und die Kunst sei noch eben so wunderbar reich und unerschöpft, wie vor dem großen Geschiedenen; ja es liege selbst noch Manches über das von ihm Geleistete hinaus, wenn auch nur in der Idee. Die weiteren Kreise um ihn bilden diejenigen, welchen mit Op. 100 alles eigentliche Verständnis abgeschnitten, und noch weiter ab steht die Menge derjenigen, welche nur seine ersten Werke begreifen und aus seiner Mittelperiode höchstens nur Einzelnes. Besonders ältere Kunstfreunde (mögen sie sich äußerlich, von Scham fortgerissen, auch noch so anders stellen), gehören zu diesen letzteren, denn das Alter gemeiner Naturen ist meist nascherig, und will gern ohne beschwerliches Nachdenken unterhalten sein, was alles Haydn's und Mozart's Instrumentalmusik gewährt. Mit welchen erhebenden Gefühlen muß uns aber die Betrachtung der ganzen Laufbahn des Meisters erfüllen, wenn wir sehen, wie er, unermüdlich und unbekümmert um die Meinungen der Menschen, sich immer höher emporgeschwungen, immer neue Wege gebrochen, so daß selbst Einzelnes, nicht so sehr Erfindungsreiches, wie es bei allen menschlichen Leistungen anzutreffen, die meisten Tonsetzer und Musikkundigen mit Entmutigung und Bewunderung erfüllt! Welche Liebe, welche Begeisterung und Bewunderung für unsere Kunst selbst muß uns diese Betrachtung einflößen! Darum wollen wir nicht müde werden an ihn zu denken und

von ihm zu sprechen, denn indem wir von seinen Werken reden, bahnen wir das Verständnis dessen an, was nach seinem Hinscheiden in der Tonkunst sich entwickelt hat und entwickeln wird.

Unter allen Leistungen seiner letzten Periode sind es vorzüglich die Streichquartette, die sowohl durch Anzahl und Umfang, wie durch, von dem meisten Vorhergegangenen abweichende Eigentümlichkeit sich auszeichnen, und dies dermaßen, daß die Urteile über diese Werke die verschiedenartigsten sind, die man hören kann. Man lese nur, was Rochlitz in der allgemeinen musikalischen Zeitung seiner Zeit so vorsichtig darüber schrieb; ganz anders urteilt Marx. Herrscht aber unter den Musikgelehrten solcher Zwiespalt, wie erst unter den sich so nennenden Musikkennern, unter den über Musik schreibenden Laien, und unter den meist blos technisch gebildeten Spielern: denn man lasse sich ja nicht irre machen, wenn ein oder der andere Virtuose gezwungen eines dieser Quartette spielt; er hegt doch innerlich kein Verständnis davon, und tut es mit Widerwillen. Wie selten wird überdies etwas davon zu Gehör gebracht. Woher nun dieser Zwiespalt? — Ist's tiefere Kunst als in seinen früheren Arbeiten, ist's tieferer poetischer Sinn, der diese Werke schwieriger verständlicher macht? oder anders, ist's geringerer Erfindungsreichtum, geringerer melodischer Reiz?

Fünf Quartette sind es, die wir zu besprechen haben, welche sich an Umfang und Geistestiefe zu Haydn'schen und Mozart'schen verhalten, wie eine großartige Novelle von Tieck zu den alten spanischen und italienischen. Wir werden von jedem der Fünf eine möglichst getreue Abzeichnung zu entwerfen suchen. Vielleicht stellt es sich heraus, was wir schon früher angedeutet, daß der einzige neue Moment, der jetzt dem Streichquartett noch abzugewinnen, der sei, dasselbe symphonisch, als großartiges Seelengemälde zu behandeln, ja, daß eben die fünf Beethoven'schen Quartette Überleitung dazu sind, und darauf hindeuten. Vielleicht ist man dann mit uns der Meinung, daß Onslow's Leistungen auch nicht das geringste Vorwärts an der Stirn tragen, sondern als kleinliches, kokettes, blos auf elegante Instrumentaleffekte berechnetes Intriguenspiel, zu der Großartigkeit Beethoven'scher Kombinationen sich verhalten, wie die Katze zum Löwen. Aber das große Heer poesie- und musikarmer Violin- und anderer Spieler ergötzt sich an dem Tand, gerade wie die Menge über Adam'sche Opern Mozart'sche vergißt, und erwärmt sich an dem kalten Blute Onslow'scher Schöpfungen, den es bereits über Beethoven setzt.—

Doch wir wenden uns zu erhebenderen Genüssen, und beginnen unsere besonderen Betrachtungen mit dem A-Moll-Quartett. —

Betrachten wir den ersten Satz des vor uns liegenden Werkes — des Quartetts in A-Moll, Op. 132 — näher, so viel es ohne Notenbeispiele möglich, und fragen uns, ob wir demselben eine entschiedene, charakteristische Seite abgewinnen können, so möchten wir dieselbe nicht anders, denn in sich verlorenes, sehnsuchtsvolles Grübeln nennen. Die drei ersten Seiten der (Schlesinger'schen) Partitur sind so gedrängt voll tiefrührenden Gesanges, daß man freilich auf den drei, bis zur Wiederholung des Vorigen, folgenden Seiten, etwas melodisch Reicheres erwartet, ein Mangel, der uns bei solchem Anfange schmerzlich berührt; aber diese drei abstechenden Seiten, von denen mehr als die Hälfte ausschließlich der zu beharrlichen, obgleich nicht uninte-

ressanten Behandlung der thematischen Hauptfigur, gewidmet ist, dienen zur Vervollständigung dieses grübelhaften Bildes, wobei der ganze Satz, durch einzelne, heftig angegebene Stellen und Akkorde, wie durch eingestreute verzögernde Tempi etwas sehr Charakteristisches, inneren Unfrieden Verkündendes erhält. Das höchste Interesse erregt wiederum der Schluß S. 16, ganz würdig an Erfindung den ersten drei Seiten. Überhaupt ist dies einer von den Sätzen, die gespielt, eine ganz andere, fesselndere Wirkung hervorbringen, als in der Partitur angeschaut, und so überaus leicht verständlich, daß er gewiß nicht zu den, von den Virtuosen mit der Bezeichnung: „völlig unklar" verurteilten gerechnet werden kann. Man wird ihn immer mit Interesse hören.

Das, wenn auch nicht so bezeichnete, Scherzo in A-Dur, lediglich aus der Unterstellung zweier Figuren bestehend, hat eben durch diese gedrängte Aufeinanderfolge ein und derselben Idee, so etwas kurioses, (anders wüßten wir nicht es zu bezeichnen,) daß es uns, so oft wir es hörten, zum Lächeln gezwungen hat, und die Fortsetzung des grübelhaften Wesens im ersten Satze bildet. Wie zauberhaft aber verwandelt sich die Szene im Trio S. 21. War in dem Scherzo nicht der geringste melodische Reiz, sondern bloße, witzig behandelte Figur anzutreffen, so erquickt uns hier eine so seelenvolle, eine ganze Ahnung ersehnten schwelgerischen Naturgenusses weckende Melodie, daß beide Sätze sich recht zu einander verhalten, wie Krankheit und Gesundheit. Es ist ein kostbares Stück dieses Trio. Die vorgeschriebene Wiederholung des Scherzo müßte nicht stattfinden, sondern das Trio schließen, des unendlich erhöhten Effekts willen. Und, verlangt nicht schon psychisch das folgende „Dankgebet eines Geheilten" überschriebene Adagio, diesen Schluß und Übergang?

Dies Adagio ist durch seine Ausdehnung der bedeutendste Satz des ganzen Werkes, und zeugt, wie alle übrigen Sätze, von der Kunst des Meisters in selbstständiger Führung der einzelnen Stimmen. Die Einleitung dieses Adagio's bildet, durch kurze Zwischenspiele unterbrochen, eine choralartige, aus bloßen halben Noten bestehende lydische Melodie; dann folgt das: „Gefühl erneuter Kraft" überschriebene, lebhafte, muntere D-Dur Andante, wiederum durch das Adagio beschlossen, in welchem die erste Violine die vorherige choralartige Melodie als Cantus firmus, die einzelnen Abschnitte durch Pausen unterbrochen, vorträgt, während die anderen Instrumente durch Viertel und Achtel bewegtere Harmonien haben. Folgt nochmals das lebhafte Andante, verändert und transponiert, dann das Adagio, welches die in die oberste und unterste, wie teilweise auch in die mittlere Stimmen wandelnde Choralmelodie enthält, wozu denn in den andern Stimmen, ein, den allerersten Takten des ganzen großen Satzes entnommener, nur lebhafter umgestalteter Gegensatz ertönt, der auch noch durch Imitationen interessant wird. Mit diesem Abschnitte endigt das Adagio überhaupt. Es ist dies ein, in bisheriger Quartettmusik einziger, nicht durch Worte zu beschreibender Satz, der aber nur von solchen genossen werden wird, die im Stande sind, zugleich mit der Partitur in der Hand und mit warmem Herzen zu folgen, und derer gibt es nur Wenige.

Das Finale beginnt mit einem geistvollen Marsche in A-Dur, der in ein sehr wirksames Rezitativ übergeht, worauf das A-Moll-Allegro

appassionato, welches aber zuletzt heiter, gleichsam beglückt, ja sogar keck endigt, mit einem so originellen und seelenvollen Thema beginnt, wie es selbst bei Beethoven nur eben in seiner letzten Periode zu finden, und als seiner eigenen Gesinnung entwachsen, betrachtet werden muß. Was sollen wir überhaupt von diesem, ganz dem Gefühle gewidmeten, von tiefer Sehnsucht eingegebenen Satze sprechen? Man spiele und genieße; es ist alles darin, selbst für solche, die nur mit dem Ohre hören, klar und leicht faßlich. Reine Seelensprache; damit genug.

Sollen wir zum Schluß unsere Ansicht von dem ganzen Quartette zusammenfassen, so ist es, obgleich auf derselben Grundlage, wie das früher geschriebene Cis-Moll-Quartett beruhend, dennoch ein, zur Vervollständigung der Schöpferbahn seines Urhebers, notwendiges Werk. Vieles spricht es aus, Vieles läßt es von der Zukunft ahnen und hoffen, und so spannt es zugleich Geist und Herz. Allen solchen, die den Mut haben, sich an die letzten Beethoven'schen Quartette zu machen, raten wir, mit diesem zu beginnen.

Durch Charakter am verwandtesten ist mit dem A-Moll-Quartett das in Cis-Moll, Op. 125 [131]. Man wird nicht leicht was finden, das äußerlich so abschreckend aussieht, und dennoch so leicht zu verstehen, wie dieses. Und, noch etwas überrascht: der Charakter desselben nämlich, der weit heiterer ist, als man nach der Adagio-Einleitung erwarten sollte. Diese in Cis-Moll beginnt mit einer einmaligen fugierten Durchführung des Themas, erfüllt aber im ferneren Verlaufe nicht die Ansprüche derer, die dabei zugleich den Blick auf manche seelenvolle Bach'sche Fuge geheftet halten; die freie Behandlung hier ist nicht der Art interessant, daß sie uns eine spannende, strengere, aus Überbauung des ursprünglichen Thema's mit andern, ersetzen oder gar überwiegen könnte. Daß die Viertelfigur des Thema's in lebhaftere Achtel verändert, zur weiteren Ausführung benutzt wird, ist herkömmlich. Der Abschnitt schließt mit einer zweiten Durchführung und der wirksamen Augmentation im Basse S. 4. Einfach, aber sehr reizend ist der Übergang nach dem Allegro vivace $^6/_8$ D-Dur, mit dem genialen, wonne- und schmerzenreichen Thema, welches bis S. 12 auf geistreichste Weise in vielfachen Gestalten behandelt wird, oft hinzusterben scheint, und immer wieder neu auflebt, stets auf überraschende Weise, sowohl durch melodische, wie durch harmonische Kombination. Wie dieser Satz nicht gleich den Hörer einnehmen soll, begreifen wir gar nicht. Ein kurzes, Nr. 3 bezeichnetes, richtiger aber Nr. 2 zu benennendes Rezitativ (Nr. 2 fehlt auch vor dem Allegro vivace) leitet zum Andante $^2/_4$ A-Dur (S. 13) über, welches uns wahrhaft in die unschuldig frohen Kinderjahre zu versetzen scheint, so charakteristisch ist sein Ton, so einfach und leicht ansprechend ist es gehalten, obgleich spätere Züge Runzeln im Gesichte des Kindes zeigen, namentlich die uns nicht zusagenden kanonischen Sätze in der Secunde und Quarte, die wohl nur aus dem Streben, jede Stimme so selbstständig als möglich zu entwickeln, entstanden sind.(?) Der freundliche Charakter bleibt übrigens auch dem $^4/_4$ Abschnitte dieses Andantes getreu, und waltet auch (freilich gleichsam nur als Ruinen früherer glücklicherer Zeiten sich darstellend) durch alles später Folgende, sei es Adagio (S. 17) oder Allegretto (S. 19), oder wieder Adagio $^9/_4$ (S. 20), letzteres charakteristisch durch die rollende Baß-

figur, bis S. 22 Allegretto, die thematische Figur des unschuldsvollen Andantes von S. 13 wiederum in der ersten Violine auftritt, gleich darauf von der zweiten Violine und Bratsche aufgefaßt wird, während der Baß klaviermäßig in gebrochenen Akkorden, und die erste Violine in Trillerfiguren sich vernehmen lassen. S. 24 schließt der ganze Satz auf höchst spannende Weise; ein Satz, der sowohl durch Form wie durch Erfindung ganz originell dasteht; es ist alles Spekulation darin, fortwährendes Ringen nach tiefstem Ausdruck, nach tiefster Kombination; einiges mag deswegen auch in diesem Streben nach dem höchsten Ideal nicht ganz gelungener Versuch geblieben sein; daß die zu große Ausdehnung dem Effekte des Satzes schadet, ist für uns gewiß.

Das nun folgende Presto (Scherzo c. Trio) ist besonders durch die beiden Themata ein durchaus geniales, in heiterster Jugendlust schwärmendes Stück; freilich lassen sich beide auch schwieriger behandeln, als mehr gewöhnliche Figuren; doch tut auch die Behandlung hier alles Mögliche. Mit Worten läßt sich solcher Satz gar nicht schildern; es wird jeder seine Freude daran haben, der ihn hört oder spielt, und nur eine Finale, wie das nun folgende, dessen Thema uns von allen Beethoven'schen Quartetten das Empfindungstiefste scheint, vermag das Interesse nach solchen Genüssen noch zu fesseln, ja zu erhöhen. Es ist alles darin original, voll tiefster Sehnsucht, und wie uns scheinen will, ohne die mindeste Schwierigkeit des Verständnisses. Es ist der Ernst hinreißendster Empfindungen; aber eben weil uns der Satz zu heilig, sind wir nicht im Stande, viel davon zu reden, und wozu auch? sollen ja diese Zeilen nur dazu dienen, vielleicht etwas zur allgemeineren Kenntnis und Würdigung der angeschauten Werke beizutragen. Wir aber treten aus der schwülen Gewitterluft in eine heiterere Region, indem wir zu demjenigen Quartette übergehen, welches von allen Beethoven'schen am wenigsten bekannt ist: zu seinem letzten, in F-Dur (Op. 135), ein Werk, das uns zeigt, wie der Meister innerlich, auch bis in seine späteste Zeit, denjenigen gesunden Humor sich bewahrt hat, der die Gemütsunterlage aller gelungenen, selbst der tiefsinnigsten und großartigsten Schöpfungen bildet; also nicht jener Humor, der ein Produkt der Verzweiflung, uns wie rasend mit sich fortreißt, sondern das Werk ist ein Bild lebensgrünen Scherzes.

Der erste Allegrosatz hat sogar was nettes, entbehrt zwar nicht des Anstrichs geistreicher, zarter Melodie, wirkt aber mehr durch die neckische Stimmenführung und Verflechtung; das Bestreben, jede Stimme möglichst selbstständig hervortreten, und einzelne Themata durch alle Stimmen wandeln zu lassen, wobei es aber immer nur zu einer einzigen Durchführung kommt, hat der für so heitere Musik am meisten notwendigen Melodiekraft Eintrag getan, wobei noch der Umstand nachteilig, daß Kunstgenossen, die selbst des Technischen mächtig, sich nichts aus solchen, wenn auch aus tieferer Quelle geflossenen Kombinationen machen, und das Heer sogenannter Kunstfreunde gar nichts davon versteht. Wie gesagt, die Behandlung aber ist geistreich genug.

Das Presto erhöht die freundliche Stimmung des ersten Satzes, wie es von einem Scherzo zu erwarten, besonders der das Trio vertretende Satz ist voll tollsten Humors, da, wo die erste Violine auf der unermüdlich wiederholt fortrollenden Figur der drei andern Instrumente herumspringt: alles ganz neu, wie in dem ganzen Quartett.

Das kurze Lento in Des-Dur berührt die tiefere Seite unseres Fühlens, und sticht in seiner stillen, sinnig beschauenden Ruhe charakteristisch gegen die lebendige Umgebung ab. Ein einsamer Spaziergang an einem Sonntage. Das Finale trägt die Überschrift: „Der schwer gefaßte Entschluß". Das einleitende, sehr spannende Grave, welches die Frage „muß es sein?" enthält, läßt den Hörer weit was Ernsteres erwarten, als er in dem folgenden, rein humoristischen Allegro über die Antwort: „es muß sein", zu hören bekommt; das kurze Grave mit übereinander gestellter Frage- und Antwortfigur kehrt im zweiten Teile zurück: sonst aber ist alles heiter und keck originell, zugleich gedrängt und darum desto eindringlicher gehalten, so daß der Hauptzweck des Satzes nie verdunkelt wird.

Wir haben, wie der Meister, dieses Quartett nur kurz gefaßt, auch nur das Notwendigste darüber gesagt, und schreiten zu dem weit Bedeutenderen in Es-Dur (Op. 127) fort.

Der erste Satz des Quartettes in Es-Dur (Op. 127) beginnt mit einem marschartigen, kurzen Maestoso, recht charakteristisch, als sollte es nun in den Kampf gegen alle Musikphilister in der Welt gehen, wie ein Heldenauszug auf Abenteuer, und wahrhaftig es gibt in unserer Kunst genug Lindwürmer, theoretische und praktische. Überhaupt hat der erste Satz etwas ungemein Gesundes und Kräftiges, was gleichsam einen symphonischen Eindruck auf den Hörer macht. Das durch seine Quartfolgen auffallend wirksame Thema wird, wie man es von dem Meister gewohnt ist, in allen Verhältnissen bearbeitet; originell machen sich auch die spannenden Unterbrechungen vor dem ersten Wiedereintritt des Maestoso (S. 3); doch wird man von uns nicht die Anführung alles einzelnen, besonders Ansprechenden verlangen. Es ist alles darin meisterlich kombiniert, voller Einheit und von originaler Frische. Weit schwerer wird sich das folgende Adagio die Teilnahme der Hörer gewinnen. Der Einleitungssatz desselben (S. 11) ist ganz wie von einem As-Dur-Adagio zu erwarten; zartsinnig und innerlich wandelt der Gedanke aus der ersten Violine nach der zweiten; aber schon Seite 12 entbehrt desjenigen melodischen Reizes, der auch den kunstvollsten Schöpfungen erst die rechte Wirkung verleiht, und zum Beispiel in so vielen Bach'schen Fugen tief ergreifend wirkt. Das Andante S. 13—15, ein Zwiegespräch zwischen beiden Violinen, von Bratsche und Baß klaviermäßig begleitet, finden wir auch nicht melodisch interessant, wie alles Folgende, ungeachtet aller Unterstellungen und lebhaften Begleitungsfiguren; dazu kommt die große, themalose Ausdehnung und das langsame Tempo, um den Hörer zu ermüden. Vollkommen wird uns aber alles durch das folgende Scherzo mit dem fürchterlichen Es-Moll-Trio ersetzt. Ein ganz originales, außerordentlich wirksames Kobold- und Hexenstück, anders wüßten wir nicht es zu bezeichnen. Etwas Ähnliches findet man anderswo gar nicht; für uns ist es die Krone aller Beethoven'schen Quartett-Scherzos mit Ausnahme des hier nicht hingehörigen, im schauerlich neckischen, diesem etwas verwandten zweiten Satze des 7ten Quartetts. Es läßt sich darüber gar nicht reden, sondern blos phantasieren. Das Finale setzt ganz die Stimmung des Scherzo fort; der alleroriginellste, tollste Humor, der denkbar; es war uns immer wenn wir ihn gehört hatten, als müßten wir Beethoven, ein übermäßiges Gelächter, wie Demokrit über die Abderiten, aufschlagend, gleich hinter uns erblicken; „der

hat's heraus gehabt" sagt man sich und lacht; nur die armen Spieler werden nicht lachen, die gegen das Ende hin alle Hände voll zu tun haben. Gleich die thematische Figur auf der G-Saite (eigentlich blos eine Achtelveränderung des ersten Allegros) mit der Wendung von As nach A klingt wie eine Satire, wie wenn Einer Gesichter schneidet; die bald auftretende originelle Melodie mit den Vorschlägen, wie wenn Fuchs und Storch einander Komplimente machen möchten, und so trägt alles Folgende, stets meisterlich kombinierte, dazu bei, die phantastische Stimmung zu unterhalten. Doch alles Einzelne, und wie noch nach dem ausgelassensten Endjubel, ganz am Ende das Thema uns äfft (auch das Thema des schließenden Allegro c. moto ist nur eine Verrenkung der Hauptfigur) zu erzählen, kann nicht die Absicht dieder kurzen Überblicke sein; die Quartette sind leider noch nicht vergriffen, ja die Verleger werden sich freuen, von so verrufenen Werken etwas los zu werden: Also! — Freilich, der Komponist, welcher mit derartigem beginnen wollte, würde einen sehr gewagten Versuch machen; man liefere erst tieferer Empfindung entsprungene Werke, denn um sich über Welt und Menschen lustig zu machen, muß man doch über dieselben nachgedacht haben. Wahrscheinlich hatte das oft ungemein wilde Werk im Gemüte des Autors, als er dasselbe schuf, einen ironischen Hintergrund; uns scheint es wie ein Gelächter der Verzweiflung.

Es bleibt uns nur noch das B-Dur-Quartett (Op. 130) zu besprechen übrig; dasselbe ist vielleicht nicht so unbekannt wie die Quartette in Es und F, welche z. B. in der Stadt wo wir leben, noch nicht ein einziges Mal öffentlich vorgetragen wurden.

Der erste Satz ist ganz so wie ihn nur ein tiefsinniger deutscher Meister nach einer langen, ruhmgekrönten Laufbahn hervorbringen kann, und welcher jüngere, noch nicht durch äußerliche Anerkennung feststehende Künstler dürfte auch so was schreiben? — hat er nicht viel zu viel zu kämpfen gegen die Genußsucht der meisten Musikliebhaber, die nichts wissen wollen von gelehrter Arbeit, wie sie's nennen, und sich zum Verstehen keine Mühe geben wollen? — Durch das republikanische Gleichmachen aller Stimmen ist die melodische Kraft unbezweifelt unterdrückt worden, aber der Satz wirkt als Kombinationsstück gewaltig. Das ist nun freilich eine ganz andere Kunst, als ein Paar gewaltsam angebrachte Imitationen herkömmlicher Figuren; man merkt überall, daß es ein in diese Tendenzen durchaus eingewohnter Geist ist, der zu uns spricht, obgleich so tief-charakteristische Musik wie im A- und Cis-Moll-Quartett sich nicht darin findet. Das Thema ist übrigens eine ganz gewöhnliche Figur, doch die nicht zu große Ausdehnung dem Effekte günstig. Wie zauberhaft aber nimmt alles in dem folgenden Presto eine ganz andere Gestalt an: eins der genialsten, aber unbeschreiblichsten Scherzo's, die uns bekannt; düsterer Mißmut durch Hohnlachen unterbrochen, gerade so, wie: „man muß leben, weil man schon einmal da ist, sonst ist das Dasein nichts wert". Der Satz wirkt eklatant, hat auch nicht die geringste Schwierigkeit für das Verständnis, da alles in der Oberstimme liegt; die Aesthetiker können aber daraus lernen, was die Instrumentalmusik, wenn ein Genius sich darüber hermacht, alles aussprechen kann. Das folgende Andante biegt wieder in die kunstvolle Art und Weise ein, welche die eigentliche Heimat dieses Quartetts ist, ein echt tiefsinniger, durch mäßige Ausdehnung desto wirksamerer Des-Dur-Satz, so 'was müßte man

eigentlich bei abendlicher Dämmerung in versteckt abgelegener Laube spielen, um es in seiner innersten, wunderbar rührenden Eigentümlichkeit zu zeigen. Schon die begleitende Baßfigur im Anfang macht einen besondern Effekt, und ist höchst bezeichnend für den romantischen, träumerischen Charakter des Ganzen. Das erst von der Bratsche angegebene, dann von der ersten Violine ergriffene Thema hat an sich nichts hervorstechendes; aber man weiß schon, wie der Meister ähnliches zu behandeln, und aus ganz Unbedeutendem Großes zu machen versteht. Das Allegro assai (alla Danza Tedesca) ist ein kurzes, heiteres, ansprechendes Stück, das aber nach unserer Ansicht die Wirkung des vorangegangenen Andante nachteilig zerstört, und das wir, an sich genommen, ohne großen Verlust entbehren könnten, wenn nicht die nachfolgende herrliche Cavatine einen Allegrosatz zwischen beiden langsamen Tempis nötig machte. Diese echte, ganz einfache, aber tief wehmütig empfundene Cavatine erinnert durch die der 1ten immer nachhallende oder vorangehende 2te Geige an das Adagio der D-Moll-Symphonie, und läßt sich deswegen hier wie dort als Abschied auffassen. Die Cavatine muß Jedermann rühren. Das nun folgende Finale ist ein sowohl durch seinen humoristischen, oft jubelvoll tumultuarischen Charakter, wie durch die Behandlung hervorstechendes Stück, obgleich es das Finale des vorher besprochenen Es-Dur-Quartetts nicht erreicht; doch sind solche Vergleiche ganz unpassend, außerdem, daß es vielleicht Sachen gibt, die man mit vollkommenen Gelingen nur einmal komponieren kann, und nicht wieder. Auch verträgt dies in Schmerz und Freude schon durch die Tonart gemäßigtere Quartett keinen so wilden Schluß; dieser aber ist ganz an seiner Stelle. Übrigens bildet dies Werk kein charakteristisches Ganze; denn der Tiefsinn, der es durchweht, kann nur als Mittel, nicht als Resultat betrachtet werden. Am höchsten steht freilich nach unserer Ansicht diejenige Komposition, deren sämtliche Sätze, wie durch innere Notwendigkeit an einander gekettet, folgen, so daß das Ganze als musikalische Novelle gleichsam sich darstellend, das Gemüt des Hörers durch tiefste Seelensprache mit sich fortreißt; doch für dergleichen Arbeiten bedürfte es einer ganz besondern geistigeren Gattung von Spielern und Hörern, und wo wäre bei den alltäglichen für solche Quartettkompositionen Geschmack zu finden!

So hätten wir denn jene fünf so bedeutsamen Werke im Geiste durchwandert: vielleicht daß uns Mancher gefolgt und sich durch diese Gedächtnisfeier des geliebten Meisters zu neuem Streben gestärkt hat. Man hört so selten von jenen Quartetten; gewiß aber wird das Schicksal dieser Werke einmal ein ganz anderes sein; erheitert und erweitert sich doch auch die Philosophie unserer Kunst immer mehr; vorher und damit zugleich wird viel der Vergessenheit anheimfallen, was jetzt von der Menge gern gehört wird; aber ja nur derjenige, welcher trotz aller Mißachtung, trotz des Vermögens auch mit leichterem Streben ein äußerlich glänzendes Los zu erlangen, sich selbst ein schwer zu erreichendes, erhabenes Ziel vorgesteckt, darf auf dauernde Anerkennung Anspruch machen; wer aber Kunst und Leben leicht genommen, hat, wie er sich die Schmerzen erspart, auch für das folgende Geschlecht nur aus Sand gebaut, den der veränderliche Wind der Mode spurlos hinwegweht.

Berlin. Herrmann Hirschbach.

Anhang II

Rückblick auf das verflossene Jahr.

Rep. II 65

Da soll ich nun wieder einen Jahresbericht verfertigen, soll nochmal einen Blick zurück auf die Notenballen werfen, welche in der Zeit durch meine Hände gingen. — Seit 18 Monaten, seit Entstehung des Repertoriums lebe ich in einem merkwürdigen Kampfe, in einem Kampfe, der ganz einzig, ja auf jedem andern Gebiete des menschlichen Geistes unmöglich ist, und jeder Federzug erregt mir einen neuen Feind. Es wird eine Zeit kommen, wo man nicht begreifen wird, wie eine so einfache Sache so vielfach mißkannt werden konnte, aber die Früchte dieser Zeit werden mir nicht zu Gute kommen. — Die Musikalienhändler hassen mich, weil ich mancherlei Schliche in ihrem Geschäft aufgedeckt, und schlechte Sachen nicht loben lassen will, die Virtuosen hassen mich, weil ich nichts von ihrem eiteln Treiben wissen mag, die Komponisten, weil ich mittelmäßiges ohne Eigentümlichkeit der Erfindung, mag es immerhin Sinfonie, Quartett, Trio heißen, nicht höher stelle, als es verdient, die sogenannten Kompositionsnotabilitäten, weil ich mich zu keinem Liebediener herablasse, weil ich ihnen oft sage, daß jeder Stillstand in der Kunst — wie Weltgeschichte Unsinn, und weil ich ihnen keinerlei hemmenden Einfluß auf die freie, wenn nur würdige Bewegung in der Kunstrepublik zugestehen will. Dahinter steht nun noch eine ganze Menge Gesichter, die Schüler dieser oder jener Notabilität, welche auf die Worte ihres Meisters zu schwören gewohnt sind und mich aus Pietät hassen. — Das schönste Lob für einen Kritiker ist: ungefällig zu sein, und ich erwarte, daß man mir dies einst zugestehen wird. — Ja, es war eine schöne Zeit, als das Repertorium noch nicht vorhanden, als jeder Tadel in einen Dunst von Schmeicheleien gehüllt wurde. Man lebte still und friedlich, lobte so viel, tadelte so wenig wie möglich, und wagte man ja einmal einen ungünstigen Ausspruch, so bedurfte es nur des Winks eines Verlegers, und alles war wieder in schönster Eintracht. Als es hieß, in Leipzig entstände ein Repertorium, glaubte man, es werde auch so ein mildes Blatt werden, und selbst die Hoffnungen der ärgsten Schwächlinge wurden rege. Welch' Entsetzen daher, als das Probeheft erschien! solche Sprache hatte man noch nicht vernommen, und jede folgende Nummer steigerte dies Gefühl. Eine so garstige Täuschung wird man mir nie vergeben, und eine Vermittlung ist, wie die Umstände nun einmal sind, nicht zu ersehen. Dennoch ist der Haß der Verleger gegen das Repertorium der törigtste auf der Welt. Sie finden ihr Interesse darin gekränkt, daß wir schlechte Artikel nicht loben, beachten aber gar nicht, daß wir anderseits alle Energie daran setzen, das wahrhaft Wertvolle hervorzuheben, das Tiefere dem Publikum verständlich zu machen,

und einen bessern Geschmack, eine bessere musikalische Jugenderziehung herbeizuführen. Ihnen freilich ist die Kunst weiter nichts als ein Geschäft, ein Handel, und das Repertorium sollte nichts sein, als ein großes, nichts köstendes Inseratmagazin, voll der gewöhnlichen Anpreisungen der Bücheranzeigen, denn die Interessen des Musikalienhandels und der Kunst erscheinen jetzt als die entgegengesetztesten Dinge. — Ich gestehe, hätte ich's auch so fassen wollen, ich hätte mit dem Repertorium ein schönes Geschäft machen können, nur eines hätte ich dabei aufgeben müssen, freilich eine Kleinigkeit in den Augen der Menschen: den ehrlichen Namen. Man hätte es klug aber schmachvoll genannt, und zwar hätten dieselben so gesprochen, welche jetzt voll Erbitterung über die Schärfe dieser Zeitschrift sind. Das liegt in der Natur der Dinge. Sei mal genötigt, Jedem offen sagen zu müssen, was du von seinen Leistungen denkst, und behalte einen Freund. — Unterschied zwischen Gewissen und Person des Kritikers wird nie gemacht, vergeblich appellierst du an die Vernunft; Leidenschaft kennt keine, und schreibe immerhin deinen Namen unter einer ungünstigen Rezension, Verleger und Komponist werden dennoch schreien, es sei Privatfeindschaft. Die strengste Unparteilichkeit ist nicht imstande, dir den Ruf eines ehrlichen Mannes zu gewähren; es wird immer was dahinter gesucht, und inmitten aller Schmähungen bleibt dir nur das rechtliche Bewußtsein.

Die Äußerlichkeiten dieses Kampfes liegen im Repertorium selbst, in den vielfachen Schmähartikeln anderer Blätter u.s.w. dem Publikum vor Augen; die interessanteren Besonderheiten bleiben der Mitteilung in einer spätern Zeit aufbehalten. Zwar werden die lebendigen Farben des Gemäldes dann erblaßt sein, aber es wird so Manchem ein Erröten erspart, falls er es noch nicht verlernt hat, und man wird Dummheit und Gemeinheit leichter unterscheiden können. —

Nur ungern gehe ich an den Jahresbericht, und wünschte, ich könnte denjenigen, welchen ich an die Spitze einer Reihe von monatlichen Übersichten über die Erscheinungen und Bewegungen des Musiklebens in der Leipziger Novellenzeitung (J. J. Weber) gestellt habe, abschreiben. Ich denke daran, wie oft ich aus zwanzig, dreißig Werken kaum zwei zu einer Besprechung befähigte herauszufinden im Stande war, und an dergleichen erinnert man sich nicht gern. Der Musikalienanzeiger vom vorigen Jahre zeigt über 2000 Nummern; dazu kommen tausende von Musikaufführungen, und was ist das Resultat von allem dem? — In jenem Aufsatze in der Novellenzeitung habe ich als Gründe dieses schmählichen Zustandes, namentlich die jedem eigentümlichen Neuen abholde Trägheit der Konzert- und Operninstitute, und das Wesen des Musikalienhandels bezeichnet, Dinge, die oft genug in dieser Zeitschrift erörtert worden sind. Der Musikenverlag ist gegenwärtig ein wahrhaft schadenfroher gegen die Kunst. Schon der Geschmack des Knaben wird durch die elendesten Unterrichtssachen verdorben, und für alle Alter, von der kindischen Hand, die keine Oktave spannen kann, bis zu der in Liszt'schen und Thalberg'schen Kunststücken geübten, ist durch die nichtsnutzigsten Konfitüren gesorgt. Von manchen schlechten Sachen begreift man es aber doch kaum, wie die Verleger damit Geschäfte machen können, nimmt man nicht an, daß dergleichen dutzendweise zu einem ganz billigen Preise losgeschlagen wird. Zu keiner Zeit war freilich die Geduld des Publikums so groß

wie jetzt, wie hätte sonst jenes freche System der leeren Seiten, welches jetzt eine so große Rolle im Handel spielt, dermaßen emporkommen können. Ich meine mit den leeren Seiten nicht etwa satirisch den größten Teil der neuen Erzeugnisse überhaupt, sondern nur jene mannigfachen Umschläge, welche die Verleger so sinnreich anzubringen wissen. So veröffentlichte neulich Schuberth & Comp. in Hamburg ein elendes Violinstück, das 4 Seiten lang war, außerdem aber, mit Titel, noch 5 leere Seiten hatte, und 12 Gr. kostete. Es ist jetzt schon viel, wenn ein Klavierstück 4 Doppelzeilen auf der Seite hat, und wie lange dauert's, ersinnt ein erfinderischer Musikalienhändler eine neue Art, das Publikum auszubeuten. Doch wer sich so grob prellen läßt, verdient es.

Nach diesen Bemerkungen werde ich mich ganz kurz fassen, und blos ein Verzeichnis ohne Raisonnement geben. Die umfangreichsten Werke haben R. Wagner (Rienzi und fliegender Holländer) Marx (Mose), Schumann (Peri), Mendelssohn (Sommernachtstraum und Walpurgisnacht), Netzer (Mara) geliefert. Diesen reihen sich Hauptmann mit seiner Messe, Taubert mit der Medea, und von ausländischen Komponisten Auber mit der Sirene und Thomas mit der Mina an. Sinfonien erschienen von Gade, Rietz, Kalliwoda und Hutschenruyter, Streichquartette von Burgmüller, Fuchs, Krug, Groß, Pearsall, Reissiger (kein einziges Quintett), Klavierquartette von L. Schuberth, Fesca (arrangiert) und Reissiger, Klaviertrios von Spohr, Reissiger, Fesca, Kalliwoda, Al. Schmitt, Haslinger, L. Wolff, Nottebohm, Duette für Klavier und Violine von Lindblad, Vieuxtemps, Molique, Willmers, Leonhard, Jansa und Panofka, eine Sonate für Klavier und Cello von Gurlitt, Sonaten für Klavier allein von Cranz, Evers, Schliebner, Nagel, Waitz, Wichmann, Genischta, Czerny, Ouvertüren von Berlioz, Proch und Geyer. Kein vollständiges Piano-Kozert. Der vorige Jahrgang dieser Zeitschrift gibt über alle diese Werke genügenden Aufschluß, und ich habe weder Lob noch Tadel zu wiederholen Ursach' noch Lust. Es ist äußerst weniges darunter, was sich einer längeren Dauer erfreuen wird! das Meiste ist blos da, um bald vergessen zu werden, von der Zukunft aber erwarten wir die Bestätigung unserer Urteile. Sie ist der rächende Arm, der, was die Kritik nicht mehr ungeschehen machen kann, unfehlbar der Vernichtung überliefert, gegen den keine Bestechung etwas vermag, vor dem keine Lüge besteht.

H. H.

Literaturverzeichnis

I. Die literarischen Werke Hirschbachs:

1. Musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst, Leipzig, 1844—1845.
2. Deutsche Schachzeitung, Leipzig, 1846—1848.
3. Beiträge zur Theorie und Praxis des Schachspiels, Leipzig 1849 (Neue Titelausgabe der deutschen Schachzeitung).
4. Der Geist der Spekulation, Leipzig, 1861.
5. Katechismus des Börsengeschäfts, des Fonds- und Aktienhandels, Leipzig, 1863; dasselbe, zweite Auflage 1875.
6. Lehrbuch des Schachspiels für Anfänger und Geübtere, Leipzig, 1864.
7. Aufsätze in der Neuen Zeitschrift für Musik.
8. Aufsätze in der Schachzeitung, Leipzig, 1860 ff.

II. Zeitschriften:

A musikalische.

Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 1798—1848.

Berliner Allgemeine Musikzeitung (Marx), Berlin, 1824.

Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt, Mainz, 1824—1848.

Iris im Gebiete der Tonkunst, Berlin, 1830—1841.

Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 1834 ff.

Allgemeine Wiener Musikzeitung, Wien, 1841—1848.

Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten, Karlsruhe, 1841—1845.

Euterpe, ein musikalisches Monatsblatt, Erfurt, 1841—1846.

Blätter für Musik und Literatur, Hamburg, 1842/43.

Signale für die musikalische Welt, Leipzig, 1843—1846.

Berliner musikalische Zeitung (Gaillard), Berlin, 1844—1846.

Neue Berliner Musikzeitung, Berlin, 1847 ff.

Deutsche Musikzeitung (Bagge), Wien, 1861/62.

Allgemeine Musikalische Zeitung (Bagge), Leipzig und Winterthur, 1866—1882.

Die Tonhalle, Organ für Musikfreunde, Leipzig, 1886—1872.

Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, 1870—1889.

Neue Musikzeitung, illustr. Familienblatt, Stuttgart und Leipzig, 1886—1889.

Die Musik, Berlin und Stuttgart, 1901 ff.

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, 1903 ff.

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, 1918 ff.

B sonstige.

Frauenspiegel, Vierteljahrsschrift für Frauen, Leipzig, 1840/41.

Charivari (E. M. Oettinger), Leipzig, 1842—1844.

Illustrierte Zeitung, Leipzig 1843 ff.

Deutsche Schachzeitung, Berlin und Leipzig, 1846—1888.

Die Grenzboten, Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst, Leipzig, 1846—1888.

Die Gegenwart, Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, Leipzig, 1887/88.

Allgemeine Zeitung des Judentums, Leipzig, 1880—1888.

III. Lexica.

Bernsdorf, E. Neues Lexikon der Tonkunst, Dresden, 1857.
Fétis, F. J. Biographie Universelle des Musiciens, Paris, 1862.
Gassner, F. Universallexikon der Tonkunst, Stuttgart, 1847.
Grove, G. Dictionary-Catalogue of music and musicians, London, 1905.
Ledebur, K. v., Tonkünstlerlexikon Berlins, Berlin, 1861.
Mendel-Reissmann, Musikalisches Konversationslexikon, Berlin, 1870.
Müller, E. H. Deutsches Musiklexikon, Dresden, 1929.
Müller-Reuter, Th. Lexikon der deutschen Konzertliteratur, Leipzig, 1909.
Paul, O. Handlexikon der Tonkunst, Leipzig, 1873.
Pazdirek, F. Universalhandbuch der Musikliteratur aller Völker, Wien, 1910.
Riemann, H. Musiklexikon, Berlin, 10. Aufl. 1922 und 11. Aufl. 1929.
Schilling, G. Universallexikon der Tonkunst, Stuttgart, 1840.
Tonger, P. J. Konversationslexikon der Tonkunst (herausgegeben als Beilage der „Neuen Musikzeitung").
Towers, J. Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas, London, 1910.

IV. Universalia, Musikgeschichten, Verzeichnisse.

Altmann, W. Kammermusikliteratur, Leipzig, 1923.
— Orchester-Literatur-Katalog, Leipzig, 1926.
— Handbuch für Streichquartettspieler, Berlin, 1928/29.
Adler, G. Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt/Main, 1924.
Becker, K. F. Die Tonkünstler des 19. Jahrhunderts, Leipzig, 1849.
Brendel, F. Geschichte der Musik, 7. Aufl. Leipzig, 1889.
Challier, E. Großer Liederkatalog, Berlin, 1885.
Freystätter, W. Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart, München, 1884.
Hofmeister, A. Kataloge erschienener Musikalien.
Kayser, Chr. G. Kataloge erschienener Bücher.
Moser, H. J. Geschichte der deutschen Musik vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart, Stuttgart, 1924.

Nadler, J. Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg, 1912.
Nottebohm, G. Thematisches Verzeichnis der Werke Beethovens nebst der Bibliotheca Beethoveniana von E. Kastner, ergänzt von Th. Frimmel, Leipzig, 1925.
Perger, R. und Hirschfeld, R. Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien, 1912.
Riemann, H. Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig, 1923.
— Geschichte der Musik seit Beethoven, Berlin, 1901.
Verzeichnis des Musikalien-Verlages von C. F. W. Siegel, Leipzig, 1888 nebst Nachtrag I und II.

V. Bücher, Schriften, Briefe.

Abert, H. Robert Schumann, Berlin, 1903.
Ambros, A. W. Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Leipzig, 1860.
Bauer, M. Die Lieder F. Schuberts, Leipzig, 1915.
— Franz Schubert, Frankfurt am Main, 1909.
Bekker, P. Beethoven, Stuttgart, 1912.
Blumner, M. Geschichte der Singakademie zu Berlin, Berlin, 1891.
Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, Leipzig, 1887.
Brunhuber, R. Das deutsche Zeitungswesen, Leipzig, 1908.
Dahms, W. Robert Schumann, Berlin und Leipzig, 1916.
Deiters, H. Robert Schumann als Schriftsteller, 1865.
Doerffel, A. Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig, Leipzig, 1884.
Dorn, H. Aus meinem Leben, Berlin, 1870.
Dufresne, J. Kleines Lehrbuch des Schachspiels, Leipzig, 1922.
Elben, Der volkstümlich deutsche Männergesang und seine Geschichte, Tübingen, 1855.
Erler, H. Robert Schumanns Leben, Berlin, 1887.
Faller, M. Johann Friedrich Reichardt und die Anfänge der musikalischen Journalistik, Dissertation, Kassel, 1929.
Fink, G. W. Wesen und Geschichte der Oper, Leipzig, 1838.
Gensel, J. Robert Schumanns Briefwechsel mit Henriette Voigt, (Grenzboten) 1892.
Glasenapp, K. F. Das Leben Richard Wagners, Leipzig, 1894 ff.
Glenewinkel, H. Spohrs Kammermusik für Streichinstrumente, Dissertation, München, 1913.
Goethes Briefwechsel mit Zelter, Leipzig, 1923.
Gollmick, K. Autobiographie, Frankfurt am Main, 1866.
Gottschall, R. v. Aus meiner Jugend, Erinnerungen, Berlin, 1898.
Griepenkerl, R. W. Das Musikfest oder die Beethovener, Braunschweig, 1841.
Hanslick, E. Aus meinem Leben, Berlin, 1892.
— Geschichte des Konzertwesens in Wien, Wien, 1869.
Heinrichs, J. Über den Sinn der Lisztschen Programmmusik, Dissertation, gedruckt Kempen, 1929.
Helm, Th. Beethovens letzte Streichquartette, (Tonhalle) 1868, Buch, Leipzig, 1910.

Hiller, F. Felix Mendelssohn, Briefe und Erinnerungen, Köln, 1874.
Holl, K. Friedrich Gernsheim, Leipzig, 1928.
Hueffer, E. Anton Felix Schindler, Münster, 1909.
Ilges, F. W. Ernst Ortlepp, Blätter aus dem Leben und Dichten eines Verschollenen, München, 1901.
Jansen, G. Die Davidsbündler, Leipzig, 1883.
— Robert Schumanns Briefe, Neue Folge, Leipzig, 1904.
Kapp, J. Hektor Berlioz, Berlin und Leipzig, 1917.
Klauwell, O. Geschichte der Programmusik, Leipzig, 1910.
Kloss, E. Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen, Berlin und Leipzig, 1909.
Koch, M. Richard Wagner, Berlin, 1914.
Koehler, L. Die Gebrüder Müller und das Streichquartett, Leipzig, 1858.
Kretzschmar, H. Führer durch den Konzertsaal, Leipzig, 1919.
— Geschichte der Oper, Leipzig, 1919.
— Bericht über die Bachgesellschaft, Joh. Seb. Bachs Werke, 46. Jg., Leipzig, 1896.
Krome, F. Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland, Leipzig, 1896.
Kurth, E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan, Berlin, 1923.
Liszt, F. Gesammelte Schriften, Leipzig, 1910.
Litzmann, B. Clara Schumann, ein Künstlerleben, Leipzig 1902 ff.
Lobe, I. C. Aus dem Leben eines Musikers, Leipzig, 1859.
— Musikalische Briefe eines Wohlbekannten, Leipzig, 1860.
— Konsonanzen und Dissonanzen, ges. Schriften aus älterer und neuerer Zeit, Leipzig, 1869.
Marx, A. B. Beethoven, Berlin, 1884.
Mersmann, H. Führer durch den Konzertsaal: Die Kammermusik, Leipzig, 1930.
Moos, P. Moderne Musikaesthetik in Deutschland, Leipzig, 1902.
— Philosophie der Musik, Stuttgart, 1922.
Nef, K. Die Neun Sinfonien Beethovens, Leipzig, 1928.
Niggli, A. Robert Schumann, Basel, 1879.
Petersen, J. Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, Leipzig, 1926.
Pfitzner, H. Gesammelte Schriften, Augsburg, 1926.
Prieger, E. Beethovens Sinfonien, ihre Entstehung und ihre Beurteilung, Bonn, 1894, im Programmbuch zum Beethovenfest.
Reimann, H. Robert Schumann, Leipzig, 1887.
Reissmann, A. Von Bach bis Wagner, Berlin, 1861.
— Das deutsche Lied, Berlin, 1861.
— Felix Mendelssohn, Berlin, 1872.
— Robert Schumann, Berlin, 1879.
Riemann, H. Beethovens Streichquartette, (Meisterführer), Berlin, 1911.
Rochlitz, Fr. Für Freunde der Tonkunst, Leipzig, 1868.
Sachs, C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig, 1920.

Sandberger, A. Gesammelte Aufsätze zur Musikgeschichte, München, 1921.
Sandt, A. Karl Maria von Webers Opern in ihrer Instrumentation, Dissertation, Frankfurt am Main, 1922 (ungedruckt).
Schenker, H. Beethovens Neunte Sinfonie, eine Darstellung des musikalischen Inhaltes, Wien, 1912.
Schering, A. Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland, (Peters-Jahrbuch), Leipzig, 1928.
Schindler, A. Biographie L. v. Beethovens, Münster, 1840.
Schöne, A. Die Briefe M. Hauptmanns an Fr. Hauser, Leipzig, 1871.
Schultz, F. Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte, Frankfurt am Main, 1929.
Schultz, H. Vesque von Püttlingen, Regensburg, 1930.
Schumann, Kl. Jugendbriefe von Robert Schumann, Leipzig, 1886.
Schumann, R. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, herausgegeben von M. Kreisig, Leipzig, 1914.
Schweitzer, A. Johann Sebastian Bach, Leipzig, 1908.
Spitta, Ph. Zur Geschichte der Musik, gesammelte Aufsätze, Berlin, 1892.
Spohr, L. Selbstbiographie, Kassel, 1860.
Tessmer, H. Robert Schumann, Stuttgart, 1930.
Thayer — Deiters — Riemann, Ludwig van Beethovens Leben, Leipzig, 1917.
Thierfelder, W. Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesanges, Hildburghausen (ohne Jahreszahl).
Wagner, R. Gesammelte Schriften, Leipzig, 1907.
Wasielewski, J. W. v. Robert Schumann, Bonn, 1880.
— Schumanniana, Bonn, 1883.
— Aus siebzig Jahren, Leipzig, 1897.
Weingartner, F. Die Sinfonien Beethovens, Leipzig, 1901.
Weissmann, J. Berlin als Musikstadt, Berlin, 1911.
— Der klingende Garten, Berlin, 1920.
Werner, R. F. Mendelssohn als Kirchenmusiker, Dissertation, Frankfurt am Main, 1930.
Würz, A. Franz Lachner als dramatischer Komponist, Dissertation, München, 1927.

Abkürzungen

Zeitschriften:

L.A.M.Z. = (Leipziger) Allgemeine Musikalische Zeitung.
N.Z.f.M. = Neue Zeitschrift für Musik.
Bl. f. M. u. Lit. = Blätter für Musik und Literatur.
A. Wiener M.Z. = Allgemeine Wiener Musikzeitung.
Berliner M.Z. = Berliner Musikalische Zeitung.
Rep. = Musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst (I, II = 1. und 2. Jahrgang).

Sonstige Abkürzungen:

D.M.S. Berlin = Deutsche Musiksammlung Berlin, Staatsbibliothek.
D.M.S. Berlin, Sch. = Deutsche Musiksammlung Berlin, Staatsbibliothek, Schumannbriefe: eine von Schumann selbst angefertigte Sammlung von ungefähr 4600 an ihn gerichteten Briefen (27 Bände).
Kreisig I (II) = Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann, herausgegeben von Martin Kreisig (Leipzig, 1914).
Jansen = Robert Schumanns Briefe, Neue Folge, herausgegeben von F. G. Jansen (Leipzig, 1904).
Rep. Pr. = Probeheft des Repertoriums.

Namen-Register

Siehe auch S. 218 ff.

Adam, A., 161, 227, 254, 462
Adami, H., 182
Adler, G., 404, 408
Allegri, G., 301
Altmann, W., 17, 112, 206, 254, 397, 403, 408—411, 421, 424
Ambros, A. W., 135, 139, 264, 298—301, 353
André, J., 170
Arnim, Bettina v., 35
Auber, D. F., 141, 161, 178, 185, 203, 228, 254, 343, 471

Bach, Joh. Christoph, 186
Bach, Joh. Seb., 14, 19, 21, 37, 50, 100, 107, 119, 120, 148, 150, 154, 157, 161, 168, 174, 180—183, 185—187, 189, 190, 205, 287, 293, 294, 297, 301, 332, 335, 386, 389, 395, 464, 466
Bach, Wilh. Friedrich Ernst, 186
Baensch, O., 136
Bärwald, E., 70
Bagge, S., 145, 146, 148
Balfe, M. W., 227
Bank, K., 70
Bargheer, K., 145
Bauer, M., 38, 122, 272, 303, 310
Becher, A. J., 2, 299
Becker, K. F., 26, 49, 61, 64, 114, 116, 119, 159, 190, 191, 209, 247, 311, 334, 353, 393
Becker, K. J., 49, 50, 61, 64, 79, 165, 171, 186, 198, 209, 251, 253, 322, 327
Becker, N., 118, 119
Beethoven, L. v., 5, 7, 9, 10, 12, 14, 17, 19, 21, 23—25, 28—31, 33—40, 45, 49, 54—56, 60, 66, 90, 100, 109, 120—141, 145—160, 154, 155, 157—164, 166—168, 170, 173—175, 179—188, 192, 196, 202, 203, 205—207, 211, 241, 266, 286, 290, 293—295, 298, 299, 310, 311, 315, 323, 329, 330, 343, 345, 346, 358, 361—363, 385, 406, 408—410, 414, 419, 420, 423, 425—427, 429, 431, 435, 436, 440, 442, 444, 450—452, 454, 459—468
Bekker, P., 136, 153
Bellini, V., 118, 254, 343
Benevoli, O., 301
Bennett, W., 162, 202, 253, 254, 353

Berger, L., 63
[de] Bériot, Ch. A., 151, 208, 256
Berlioz, H., 8, 36, 50, 63, 64, 114, 117, 140, 143, 151, 154, 157, 159, 172, 173, 178, 179, 188, 207, 212, 253, 255, 258, 280, 295, 298—301, 319, 331, 339, 345, 353, 389, 429, 471
Bernsdorf, E., 4
Bernuth, v., 98
Bertini, H., 250, 263, 268
Berton, P. M. und H. M., 178
Biering, W., 159
Birnbach, J. B. H., 8
Blumner, M., 7
Boccherini, L., 173
Bochsa, R. N., 273
Böhner, L., 315
Bogenhardt, G. F., 333
Boieldieu, F. A., 178, 343
Brahms, J., 15, 238, 272, 411, 459
Braun, F., 299
Brendel, F., 99, 104, 123, 134, 135, 157, 174, 185, 190, 191, 211, 212, 250, 251, 255, 299, 354, 367, 406
Bruckner, A., 125, 129, 447
Brunner, C. T., 232
Büchner, G., 255
Bülow, H. v., 15
Bürck, A., 2, 111
Burgmüller, Fr., 266
Burgmüller, J., 262
Burgmüller, N., 162, 471
Byron, Lord, 318

Caldara, A., 301
Calderon, 112, 404
Call, L. v., 275
Castelli, J. F., 379, 380, 385
Castil-Blaze, F., 299
Catel, Ch. S., 178
Challier, E., 108
Chamisso, A., 38, 39, 480
Cherubini, L., 176, 188, 189, 390, 407
Chopin, Fr., 2, 11, 27, 70, 102, 117, 155, 242, 253, 263, 264, 384
Christern, K., 156, 184, 315, 316—320, 380
Cohnfeld, 341
Collin, J. H., 167
Conti, F., 301
Cornelius, P., 272
Cramer, B. K. F., 263, 371, 374, 395
Czerny, K., 24, 232, 265, 268, 454, 471

Dahms, W., 164, 307
Dalayrac, N., 178

David, F., 17, 58, 60, 79, 155, 209
Decker, K.,, 407
Dehn, S. W., 8, 72, 307, 311, 312
Deichert, W., 297
Diabelli, A., 303
Dittersdorf, K. D. v., 141, 231
Dobrzynsky, J. F., 267
Döhler, T., 200
Doerffel, A., 47, 50, 83, 84, 373, 406
Donizetti, G., 203, 227, 254, 291, 295, 311
Dorn, H., 60, 112, 117, 361, 363, 378, 379
Dreyschock, A., 200
Dufresne, J., 82, 101
Durante, F., 301

Eberwein, K., 227
Eckert, C., 51
Eichendorff, J., 170, 171
Eichler, F. W., 117
Eisenhofer, F. X., 275
Elben, O., 275
Enke, H., 84, 398, 400, 401
Erk, L., 333
Erlanger, M., 216
Erler, H., 5, 10, 31, 47, 48, 50, 52—54, 106, 108, 110, 406
Esser, H., 312
Euripides, 246
Evers, K., 253, 272, 287, 288, 294, 353

Faller, M., 371, 372, 377
Fels, J., 336
Fesca, A., 51, 253, 270, 281, 353, 471
Fétis, F. J., 47, 48, 341, 345, 346, 362
Ficker, R., 128
Fink, G. W., 10, 11, 21, 55, 117, 176—178, 191, 286, 356, 380, 384—386, 392, 393
Fischer, G. M., 335
Flotow, F. Fr. v. 240, 253
Flügel, G., 253
Francesco, d. M., 301
Franck, C. A., 320
Frankl, L. A., 182
Franz, Ch., 294
Franz, R., 38, 253, 257, 260, 272, 273
Freystätter, W., 289, 307, 313, 320, 328, 335, 337, 341—346, 370, 372, 377, 379
Friedlaender, M., 117, 310
Friedrich, M. G., 312
Friedrich d. Große, 168
Friese, R., 53, 55
Fröhlich, J., 311
Fromman, Al., 339

Fuchs, A., 286
Fuchs, L., 19, 117, 407, 471
Fux, J. J., 27, 301

Gade, N. W., 70, 202, 207, 229, 253, 254, 286, 289, 302, 347, 471
Gährich, W., 162
Gaillard, B. K., 63, 70, 72, 326, 337, 339—341, 377
Galuppi, B., 301
Gassner, F. S., 4, 328—332, 336
Gathy, A., 22, 64, 188, 319
Genischta, J., 471
Gensel, J., 15
Gernsheim, F., 7
Gerold, J., 262
Geyer, Fl. 70, 170, 337, 339, 471
Girschner, J. C., 377
Glasenapp, K. F., 339
Glenewinkel, H., 154, 175
Glöggl, F. X., 376
Gluck, Chr. W., 14, 33, 45, 64, 141, 161, 168, 175—178, 189, 211, 247
Goethe, 39, 167, 168, 175, 190, 207, 214, 227, 230, 243, 318, 373, 410, 419, 429
Goldschmidt, S., 353
Gollmick, C., 112, 166, 177, 178, 184, 191, 228, 287, 288,
Gottschall, R. v., 82, 112
Graun, K. H., 119
Grell, A. E. 251
Grétry, A. E. M., 178
Griepenkerl, R. W., 2, 50, 111, 134, 136, 139, 173, 255, 299, 315,
Grosheim, G. C., 311
Gross, G. A., 344
Groß, J. B., 253, 471
Grove, G., 124, 133—135
Grund, F. W., 63, 320
Gungl, J., 91, 262, 309
Gurlitt, K., 229
Gutzkow, K., 80, 314, 326

Händel, G. F., 14, 119, 157, 161, 168, 185, 187, 189, 205, 293, 294, 301
Härtel, H., 67
Hagen, Th., 2, 64
Halévy, F., 178, 203, 254, 265
Hamann, J. G., 372
Hannover, Kronprinz v., 170
Hansen, A. J., 229
Hanslick, Ed., 2, 104, 289, 297, 299, 301, 376
Hartmann, J. P., 144, 229
Hartmann, K. F., 369, 382
Haslinger, K., 384, 385, 471
Hasse, J. A., 301

Hauptmann, M., 56, 209, 248, 286, 325, 471
Hauser, Fr., 325
Haydn, J., 14, 21, 36, 45, 54, 121, 139, 142, 154, 157, 168, 169, 173—175, 185, 199, 202—205, 207, 406, 461, 462
Heimsoeth, F., 182
Heine, H., 274, 318
Heinrichs, J., 140
Heller, R., 326
Heller, St., 117
Helm, T., 145—148, 154, 175
Henning, K. R., 132
Henselt, A., 16
Hentschel, E., 333
Herbeck, Joh., 346
Herder, J. G., 37, 372
Hertzberg, R. v., 8
Herz, H., 241, 263, 266
Herzog, I. G., 309
Hesse, A., 162, 202, 253
Hetsch, L., 144
Heuser, G., 72, 164, 352
Hiller, Ferd., 9, 59, 60, 63, 202, 253, 287, 324, 353
Hiller, J. A., 370, 371, 373, 387, 395
Hirschfeld, R., 346
Hoffmann, C. O., 341
Hoffmann, E. T. A., 166, 314, 315
Hofmeister, F., 369, 370, 385, 397, 403
Holl, K., 7
Holz, K., 329, 333, 362
Honek (Cohen), 348
Horaz, 246, 275
Huber, J. N., 331
Hueffer, E., 58, 60, 61, 209, 361, 362
Huenten, F., 232, 263, 265, 266
Hummel, J. N., 117, 155
Huss, 107
Huth, L., 171, 275
Hutschenruyter, W., 324, 325, 471

Ilges, F. W., 385
Ipsen, R., 229
Jacob, F. A. L., 333, 334
Jaehns, F. W., 253
Jansa, L., 471
Jansen, F. G., 10, 12, 14, 16, 21, 22, 24, 31, 34, 35, 36, 38, 43, 55, 58, 65, 67, 80, 106—109, 115, 116, 118, 119, 142, 143, 191, 278, 298, 299, 305—307, 381, 384, 385, 388, 391—393
Jomelli, N., 301

Kahlert, A., 166, 336
Kalischer, A. C., 109, 110

Kalkbrenner, F., 51, 155, 253, 265
Kalliwoda, J. W., 154, 162, 202, 273, 471
Kanne, F. A., 379, 380
Keferstein, G. A., 43
Keil, E., 326
Kempt, F. A., 170
Kerner, J., 317
Kiesewetter, R. G., 308
Kirchner, Th., 51
Kittl, J. F., 162, 202
Klauwell, O., 140, 412, 445
Klengel, P., 110
Klopstock, 169
Kloss, E., 339
Knorr, J., 61, 198, 386
Koch, M., 339, 373, 385
Koehler, H., 268
Köhler, L., 68
Körner, W., 310, 369, 393
Koffka, 341
Kossmaly, K., 50, 117—119, 286, 306, 319, 350
Kotzebue, A., 167
Krebs, K., 320
Kreisig, M., 8, 10, 13, 18, 19, 26, 36, 38, 43, 50—52, 54, 55, 63, 105, 106, 114, 116, 118, 123, 143, 150, 154, 156, 158, 160, 162, 168, 171, 173, 183, 205, 207, 266, 267, 281, 283, 286, 297, 299, 301, 352, 381, 384, 385, 387, 389, 390, 392, 443
Kreissle von Hellborn, 304
Kretzschmar, H., 124, 132, 134, 135, 137, 177, 257, 395
Kreutzer, Kr., 161
Krome, F., 368, 370, 371
Krüger, E., 45, 46, 50, 55, 62, 112, 117, 119, 120, 142, 151, 152, 164, 171, 179, 184, 185, 336, 353
Krug, G., 144, 253, 471
Kücken, F., 8, 263
Küffner, J., 268
Kuehner, W., 262, 273
Kühnstedt, F., 335
Kugler, R., 253
Kuhn, E., 377
Kullak, T., 253, 269
Kummer, G., 268
Kunz, K. M., 170, 275
Kurth, E., 408

Labitzky, J., 262
Lachner, Fr., 143, 144, 154, 160, 161, 170, 171, 177, 178, 202, 207, 253, 255, 257, 258, 290
Lange, O., 339, 340
Lanner, J., 262
Laurencin, Graf F., 291, 295, 297, 306, 340

Ledebur, K. v., 397, 403
Lemoine, H., 263
Lenau, N., 402
Leo, L., 301
Leonhardt, J. E., 144, 471
Lessing, G. E., 169, 372
Lesueur, J. F., 178
Leutner, A., 216
Lincoln, M., 359
Lind, Jenny, 70
Lindblad, A. F., 162, 254, 471
Lindpaintner, P. J. v., 21, 160, 177, 202, 273, 290
Liszt, Fr., 46, 70, 99, 102, 140, 159, 179, 200, 241, 249, 253, 257, 260, 261, 263, 264, 272, 275, 278, 292, 327, 341, 363, 389, 390, 429, 445, 470
Litzmann, B., 52
Lobe, J. C., 46, 51, 112, 115, 123, 144, 286, 289, 298,
Löschhorn, A., 263
Loewe, K., 272, 281, 314
Lorenz, O., 25, 30, 49, 55, 56, 64, 65, 114, 159, 162, 250, 299, 350—352, 354—356, 361, 390, 393
Lortzing, G. A., 102, 141, 161, 209, 253, 257, 360
Lotti, A., 301
Lotze, H., 135
Lubin, St., 253, 353, 407
Luib, Ferd., 289, 306
Lully, J. B., 178
Lumbye, H. C., 262
Luther, 107, 293
Lyser, J. P., 299, 331

Mahler, G., 7, 428, 459
Majo, F., 301
Marcello, B., 301
Marezoll, L., 279
Marpurg, F. W., 370—372
Marschner, H., 102, 118, 141, 161, 176, 177, 202, 248, 254, 290
Martinowsky, J., 344
Marx, A. B., 21, 65, 132, 134, 163, 164, 212, 253, 289, 311, 352, 377, 378, 380, 462, 471
Marxsen, E., 320
Mattheson, J., 365, 370, 371
Maurer, L., 162
Mayer, K., 263
Méhul, E. N., 178
Mekarski, R. v., 302
Mendel, H., 228, 239, 244, 250, 251, 316, 319, 408, 411
Mendelssohn-Bartholdy, F., 2, 7, 9, 20, 51, 55, 59, 60, 65, 70, 79, 102, 107, 142—144, 154, 155, 160—163, 167, 168, 174, 178, 186, 192, 200, 202, 205—208, 246, 253, 265, 274, 276—278, 286, 287, 289, 297, 299—302, 320, 331, 340, 352, 358, 359, 411, 431, 432, 456, 471

Menges, H., 340
Mersmann, H., 147—149, 154, 169, 175, 409, 411
Meyerbeer, J., 122, 141, 142, 168, 178, 253—259, 278, 341
Mieses, J., 101
Miltitz, K. B. v. 13, 121
Mizler, L., 365
Mockwitz, Fr., 83, 398
Möser, K., 21
Molique, B., 162, 471
Monpou, H., 267
Monsigny, P. A., 178
Montag, C., 115
Moore, Th., 318
Moos, P., 135
Moscheles, J., 155, 295
Mosel, J. F. v., 294
Moser, H. J., 39, 408
Mosevius, J. Th., 287
Mozart, W. A., 32, 45, 49, 53, 54, 100, 121, 135, 139, 141, 142, 154, 157, 160—162, 164, 168, 169, 173—177, 179, 184, 185, 187—189, 199, 202, 203, 205, 207, 211, 299, 312, 324, 406, 461, 462
Müller, C. F., 69, 70
Müller, Ch. G., 162
Müller, E. H., 100
Mueller, C., 253
Müller, W., 274
Müller, Gebr., 33, 68, 203
Müller-Reuter, Th., 302

Nadler, J., 169
Nagel, R., 471
Nauenburg, G., 64, 115, 184
Nef, K., 132—134, 136, 137
Netzer, J., 253, 287, 353, 360, 471
Neumann, 304
Nicolai, G., 314, 315
Nicolai, O., 8, 271
Nottebohm, G., 306, 310, 471

Oettinger, E. M., 290, 326, 327
Onslow, G., 33, 37, 51, 154, 155, 162, 174, 175, 202, 253, 407, 462
Ortlepp, E., 2, 111, 134, 315, 385, 386
Otten, G. D., 15, 22, 23, 25, 136—138

Paganini, N., 38, 155, 179, 208, 385
Palestrina, 158, 301, 332
Panofka, H., 263, 265, 390, 471
Pazdirek, F., 397
Pearsall, R. v., 471
Perger, R., 346
Pergolese, G. B., 301

Petersen, J., 169, 290
Petschke, H., 170
Pfitzner, H., 24, 153, 349
Philidor, F. A., 82, 301
Pixis, J. P., 263
Pleyel, J. J., 173
Pohl, R., 173
Porpora, N. A. 301
Potter, P., 63
Preyer, G., 144, 162
Prieger, E., 133
Prinz, G., 291, 294
Proch, H., 242, 270, 271, 471
Proehl, J. G., 262

Queisser, K. T., 209

Raff, J., 263, 269
Rameau, J. Ph., 178
Rangsted, 229
Reger, M., 128, 411, 459
Reichardt, J. F., 371, 372, 376
Reinecke, K., 92, 358
Reissiger, C. G., 51, 121, 144, 161, 162, 177, 202, 253, 290, 291, 353, 407, 471
Reissmann, A., 5, 139, 271
Rellstab, L., 27, 70, 71, 348, 377, 379, 380, 385, 394, 395
Riccius, A. F., 61, 198
Richter (Jean Paul), 15, 37, 116, 152, 163, 168, 179, 193
Riemann, H., 61, 110, 124, 132, 134, 135, 145—150, 201, 228, 239, 250, 251, 265, 268, 301, 316, 319, 339, 340, 341, 404
Ries, F., 39, 118
Rietz, J., 202, 253, 471
Ritter, A. G., 334, 335
Rochlitz, F., 166, 368, 371—373, 375, 376, 379, 380, 383, 386—388, 395, 462
Rode, P., 208
Ronge, J., 70
Rossi-Sonntag, 70
Rossini, G., 177, 185, 459
Rückert, Fr., 318

Sachs, C., 216
Sandberger, A., 175
Sandt, A., 156
Scarlatti, A., 301
Schapler, J., 51, 143, 144
Scheibe, J. A., 370—372
Schenker, H., 124—134, 136, 137, 145, 165
Schering, A., 191, 192, 196, 348, 377, 378, 380
Schiffner, A., 116, 117, 286
Schiller, 130, 135, 168, 243

Schilling, G., 13, 21, 40, 121, 302, 319
Schindler, A., 50, 58, 60, 61, 76, 77, 88, 92, 159, 198, 209, 296, 323, 324, 329, 330, 336, 338, 348, 349, 361—363, 367
Schladebach-Bernsdorff, 100
Schladebach, J., 170, 301
Schlegel, Gebr., 372
Schlesinger, A. M., 71—73
Schliebner, A., 471
Schmidt, A., 62, 286, 289, 291, 292, 300, 301, 305, 306, 312, 328, 329, 380
Schmidt, G. M., 62, 79, 198, 287
Schmidt, H., 172
Schmitt, Al., 51, 471
Schmitt, J., 268
Schneider, F., 161, 202, 207
Schöne, A., 325
Schopenhauer, A., 135
Schröder-Devrient, W., 70
Schubert, Ferd., 144, 391
Schubert, Fr. (Dresden) 242
Schubert, Fr., 38, 39, 88, 144, 153, 154, 159, 160, 162—164, 174, 207, 229, 241, 266, 272, 302—304, 310, 317, 319, 390, 391, 443—448, 452, 454
Schuberth, J., 313, 320
Schuberth, L., 253, 320, 471
Schütz, H., 301
Schultz, F., 169
Schultz, H., 278
Schumann, Eugenie, 52
Schumann, Karl, 386
Schumann, Klara, 1, 16, 38, 41, 47, 52, 70, 106, 279, 298, 315,
Schumann, Marie, 52
Schumann, Robert, 1, 2, 4, 8, 10—29, 31, 34, 35, 38—44, 46—57, 59, 62—68, 70, 72, 76, 80, 82—86, 88, 89, 96, 97, 100, 102, 105—112, 114—121, 123, 134, 136, 142—144, 147, 150—152, 154—156, 158, 160-162, 164, 166, 168, 169, 171—175, 181—183, 186, 191, 192, 194, 197, 202—207, 209, 228, 231, 235, 240, 250—256, 258, 259, 266, 267, 271, 272, 276—282, 286—289, 294, 297—300, 302, 303, 305—307, 315—319, 321, 332, 340, 350—353, 356, 361, 369, 380—395, 404, 406—409, 411, 413, 414, 424, 431, 432, 443—445, 460, 471
Schunke, L., 386
Schweitzer, A., 135, 182
Schwencke, J. F., 253, 320
Scribe, E., 312
Seidel, F. L., 117, 135
Senff, B., 321—324, 326, 369, 380
Seyfried, J. G., 385
Shakespeare, 167, 187, 190, 295, 401, 404, 429
Siebeck, G., 336

Sire, de, S., 391
Sobernheim, 17
Sobolewski, J. F. E., 19, 117, 407
Spitta, Ph., 389
Spohr, L., 28, 51, 102, 141, 151, 154, 155, 160—163, 170, 175, 177, 192, 200, 202, 207, 208, 248, 253, 254, 265, 276, 280, 286, 293, 294, 297, 300, 320, 331, 386, 407, 410, 411, 414, 471,
Spontini, C. R. v., 17, 141, 185, 340
Staudigl, J., 273
Stegmayer, F., 386
Stöpel, F., 377
Strauss, J., 262, 304
Strauss, R., 238
Swift, J., 40

Tacitus, 59
Täglichsbeck, T., 162
Taubert, W., 202, 263, 275, 353, 471
Tausig, K., 253
Telemann, G. Ph., 301
Terry, Ch. G., 186
Thalberg, G., 241, 253, 470
Thayer, A. W., 145, 149, 182, 329, 330
Thierfelder, W., 275
Thomas, A., 471
Tieck, L., 36, 168, 462
Toepfer, J. G., 335
Towers, J., 404
Truhn, H., 21, 26, 29, 33, 37, 41—43, 68, 69, 71—73, 112, 117, 170, 171

Varnhagen v. Ense, 5
Veit, H. W., 19, 155, 202, 407
Verdi, J., 177
Verhulst, J. H., 20, 65, 407
Vieuxtemps, H., 208, 254, 256, 471
Viotti, G. B., 208
Vogel, F., 8
Voigt, H., 15, 381
Vollweiler, K., 144
Voss, Ch., 353

Wagner, R., 2, 7, 46, 64, 100, 102, 124, 134, 141, 160, 170, 187, 253—255, 257, 259, 263, 275, 276, 287, 295, 299, 300, 301, 312, 320, 327, 331, 339, 340, 367, 385, 413, 425, 441,
Waitz, T., 471
Wasielewski, J. W. v., 10, 58, 61, 79, 406
Weber, G., 134, 307, 310, 311, 380
Weber, J. J., 470
Weber, K. M. v., 134, 141, 157, 159, 161, 167, 168, 176, 177, 184, 185, 188, 189, 203, 254, 255, 257, 266, 299, 310, 360, 436
Wehl, F., 341

Weingartner, F., 124, 134
Weiss, J., 70, 73
Weißmann, A., 9, 165
Werder, K., 339
Werner, R., 6, 161
Werner, Th. W., 15, 300
Werner, Z., 53
Weyse, Ch. E. F., 229
Wichmann, H., 253, 471
Wieck, Fr., 43, 64, 384, 386, 389
Wieck, Klara, s. Schumann
Wiedebein, G., 39
Wieniawski, H., 256
Willmers, R., 253, 471
Wimmer, E., 302
Winterle, E., 253, 262
Wolf, E., 263
Wolf, H., 272
Wolf, J. C. L., 144
Wolff, L., 471
Würz, A., 178, 257
Zelter, K. F., 171, 214
Zöllner, K., 230, 274
Zuccalmaglio, A. W., 24, 50, 62, 112, 117, 119, 120, 122, 142, 143, 151, 179, 181, 362

Berichtigung.

S. 116, 7. Zeile von unten: im Prospekt nicht näher genannten, aus anderen Zeitschriften nur stereotyp übernommenen Gattung, . . .

S. 332, 13. Zeile: über die nicht erwünschte . . .